

Lupa czyta Bernharda

*Zapłaciliśmy dostatecznie dużo za tęsknoty za całością
i jednością, za pojednaniem pojęcia ze zmysłowością,
za przejrzystym i komunikowalnym doświadczeniem.
(...) Nasza odpowiedź brzmi: wydać wojnę całości,
dawać świadectwa tego, co nie daje się przedstawić,
aktywizować poróżnienia (...).*

Jean-François Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci*

Dlaczego to czytam?

*Dlaczego pragnę zatapiać się w takim bezwolnym, letargicznym
czytaniu – czekając, aż sen usunie z tych słów wszelki sens?*

Krystian Lupa, *Utopia 2. Penetracje*

Wprowadzenie: Autor i reżyser

– krótka historia pewnej fascynacji i metodologiczne uniki

*Bernhard, który jest we mnie, jest silniejszy od tego,
który pozostał na papierze.*

Dlatego też nie potrafię być wierny tekstom Bernharda.

Krystian Lupa, *Podróż do Nieuchwytnego*

Twórczość teatralną Krystiana Lupy właściwie od samego jej początku zwykło się porządkować, dzieląc ją na okresy fascynacji określonym typem literatury, a nawet pisarstwem konkretnego autora, co pozwalało zarazem wskazać na istotną rolę, jaką w tym teatrze odgrywa tekst literacki. Historię teatru Lupy znaczyły więc „spotkania” z Witkacym (*Nadobnisie i koczkodany, Wariat i zakonnica, Pragmatyści, Bezimienne dzieło, Maciej Korbowa i Bellatrix*), Musilem (*Marzyciele, Szkice z „Człowieka bez właściwości”*), Dostojewskim (*Bracia Karamazow*), Rilke (Malte) czy Brochem (*Lunatycy*). „W wystawianej przez siebie

literaturze – pisał Grzegorz Niziołek w pierwszej i jedynej jak dotąd monografii Lupy, wydanej ponad dziesięć lat temu – poszukuje [on] nie tylko materii, z której może stworzyć sceniczny świat. Chce także odnaleźć w autorze partnera swojej poznawczej przygody, aranżowanej w obrębie teatru”¹. To literatura, albo raczej pewne jej motywy, które wybierał Lupa, określały nie tylko krąg zainteresowań i tematyczną przestrzeń inscenizacji, ale też wyznaczały kolejne przemiany i cezury teatralnej twórczości. Na przykład, ostateczne rozstanie z twórczością Witkacego zapowiedział sam reżyser w wywiadzie udzielonym przed premierą *Marzycieli* w 1988 roku: „Skończyła się moja przygoda z Witkacym. Szukałem przejścia z wymiaru metafizycznego do – powiedzmy – etycznego. *Marzyciele* to wspaniały tekst o upadku ideałów”². Co jakiś czas zmieniały się więc literackie fascynacje Lupy, jednakże niemal od samego początku jednym z najważniejszych, o ile nie najważniejszym „patronem” jego twórczości teatralnej był Carl Gustav Jung. Reżyser przyznawał:

Jeżeli można mówić o moim mistrzu, to jest nim na pewno Jung. Jest to myśliciel, który mi najwięcej wyjaśnił. Jest psychologiem, psychiatrą, jest filozofem, ale jak powiedział Jerzy Prokopiuk w jednym ze wstępów, Jung jest gnostykiem XX wieku. Jest on również mistrzem drogi, nie tylko mistrzem prawdy, ale mistrzem drogi do prawdy (podkr. – Ł. Z.)³.

W czasie kilkunastu ostatnich lat, czyli od 1992 roku, kiedy odbyła się premiera *Kalkwerku*, jedynym autorem, który na dłużej zawładnął jego wyobraźnią, jest niewątpliwie Thomas Bernhard. Jak pisał Niziołek, Lupa czyni z niego „bodaj najdoskonalsze wcielenie «artystry-medium», «niemego profety»”⁴. Warto jednak podkreślić – i teza ta będzie jednym z ważniejszych tematów niniejszego tekstu – że o ile inspiracja Jungiem rzucała na twórczość Lupy światło prawdy, znajdującej się na końcu

¹ Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Universitas 1997, s. 190.

² „*Marzyciele*” na deskach Teatru Kameralnego, z Krystianem Lupą rozmawia Elżbieta Borek, „Dziennik Polski” 1988, nr 53, cyt. za: Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia...*, s. 33.

³ *Prawda zbłąkania*, z Krystianem Lupą rozmawia Grzegorz Niziołek, „Notatnik Teatralny” 1993, nr 6, cyt. za: www.e-teatr.pl.

⁴ Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia...*, s. 190.

krętej drogi, to literatura Bernharda rzuca już tylko nieskończony cień, który radykalnie kwestionuje samo pojęcie prawdy jako możliwości.

Utwory Bernharda inscenizował Lupa – jak dotąd – pięciokrotnie: *Kalkwerk* (1992), *Immanuel Kant* (1996), *Rodzeństwo. Ritter, Dene, Voss* (1996), *Wymazywanie* (2001) i *Na szczytach panuje cisza* (2006). Swoją pierwszy kontakt z tą literaturą określał jako „literackie objawienie” i zaraz potem dodawał:

Mówi się o zarażeniu Bernhardem – wielu czytelników w ten sposób na niego reaguje. Czuję się zarażony. Natychmiast zapragnąłem spotkać się z jego twórczością w teatrze. Napisałem list do Bernharda, by zgodził się na polską prapremierę *Kalkwerku*⁵.

Reżyser otrzymał wówczas odpowiedź odmowną i do prapremiery doszło dopiero po śmierci autora *Wymazywania*. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że wszystkie przygotowane przez Lupę spektakle były polskimi prapremierami utworów austriackiego pisarza. Obok Erwina Axera to właśnie jego bez wątpienia uznać należy za największego propagatora tej twórczości w naszym kraju. Znamienny wydaje się przypadek *Wymazywania* – powieści, której polski przekład pojawił się na księgarskich półkach dopiero kilka lat po premierze spektaklu.

„Spotkanie” z Bernhardem w teatrze rozpoczął Lupa od adaptacji *Kalkwerku*:

Ta powieść jest niezwykle trudna do adaptacji, ponieważ cała jest utrzymana w trybie pośredniej relacji. Treści przekazywane są za pośrednictwem tak zwanych świadków, którzy mówią o bohaterze, korzystając z własnych obserwacji, albo na podstawie tego, co się mówi o nim gdzie indziej. Czasami nawet trudno doszukać się, ile jest piętér „dojścia” do głównej postaci. Język powieści to język bohatera; zupełnie maniackalny – mowa, której pisarz nie ma prawa używać⁶.

Spektakl okazał się teatralnym wydarzeniem, a role Andrzeja Huziaka (Konrad) i Małgorzaty Hajewskiej-Krzysztofik (Konradowa) – aktorskimi arcydziełami. Przedstawienie na stałe weszło do historii

⁵ *Zmaganie*, z Krystianem Lupą rozmawia Dorota Wyżyńska, „Gazeta Wyborcza – Stołeczna” 2001, nr 297, cyt. za: www.e-teatr.pl.

⁶ Krystian Lupa, *O domknięciu zbyt otwartej głowy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta w Krakowie” 1992, nr 259, s. 4.

teatru polskiego jako jedno z najważniejszych spektakli drugiej połowy XX wieku. Kolejne inscenizacje tylko umocniły pozycję Lupy jako wnikliwego i oryginalnego interpretatora dzieł austriackiego pisarza, przyniosły też kolejne propozycje wydawnicze – oprócz *Wymazywania* ukazał się dwutomowy wybór jego dramatów.

Trzeba zwrócić również uwagę na fakt, że inscenizacje utworów Bernharda przygotowywane przez Lupę były i są we współczesnym polskim teatrze bez wątpienia jednym z najciekawszych przykładów twórczego dialogu reżysera z autorem. Warto więc postawić pytanie o to, jak Lupa czyta Bernharda. Czytanie w tym przypadku rozumiem oczywiście jako akt scenicznej lektury.

Dla Lupy literatura stanowi zawsze rodzaj wyzwania. Potrzebuje tekstu, który go zafascynuje i popchnie ku czemuś nowemu, czy to z racji tematu, typu bohatera, czy też ze względu na rodzaj literackiego tworzywa⁷.

To stwierdzenie Grzegorza Niziołka, chociaż zapisane na długo przed *Wymazywaniem* oraz *Na szczytach panuje cisza*, zdaje się trafnie określać rolę tekstów Bernharda w inscenizacjach Lupy. Próbując odpowiedzieć na pytanie, jak Lupa czyta Bernharda, warto więc – po pierwsze – zastanowić się nad tym, co (jaki rodzaj tematu? jaki typ bohatera?) fascynuje go w twórczości austriackiego pisarza, a po drugie – na czym miałyby polegać to „nowe” (a więc inscenizacja), ku czemu tekst literacki go popycha. Zatrzymajmy się najpierw przez moment nad kwestią tematu i bohatera.

Myśląc o Bernhardzie, mamy dziś przede wszystkim przed oczami postać skandalisty, który mocą testamentu zabronił publikacji, wystawiania, a nawet publicznego odczytywania swoich dzieł w ojczyźnie, a za życia, zarówno w publicznych wystąpieniach, jak w literackiej twórczości nie szczędził rodakom ostrych słów krytyki. Ci zaś reagowali zdecydowanym oburzeniem i w sposób bezceremonialny. Wystarczy wspomnieć choćby o konfiskacie powieści *Holzfällen* (Ścinanie drzew), którą czytano jako powieść z kluczem, dopatrując się w bohaterach literackich dość jednoznacznych odniesień do osób rzeczywistych. Jednym z podstawowych celów pisarstwa Bernharda była krytyka społeczeństwa, szczególnie zaś tak zwanych elit intelektualnych, artystycznych i poli-

⁷ Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia...*, s. 205.

tycznych Austrii. I od razu trzeba podkreślić, że ten aspekt literackiego dorobku Bernharda w ogóle Lupę nie interesuje. Nawet gdy sięgał po *Rodzeństwo* czy *Wymazywanie*, a więc utwory, które niosą dość znaczny potencjał antymieszczkańskiej, antykatolickiej i antyfaszystowskiej krytyki, to wyraźnie usuwał te zagadnienia na margines⁸.

Centrum fascynacji Lupy wyznacza raczej skala mikro niż makro. Mówiąc najprościej: interesuje go człowiek w sytuacji dość szczególnej, a mianowicie w sytuacji, kiedy próbuje określić, kim jest. Problem tożsamości wiąże się w inscenizacjach Lupy prawie zawsze z dwiema kwestiami, które Bernhard podejmował w swej literaturze niemal maniackalnie, a mianowicie ze spuścizną, a więc kwestią dziedziczenia, oraz z aktem twórczym. Chodzi więc o pewne graniczne doświadczenie jednostki zawieszony między – mówiąc nieco górnolotnie – narodzinami a śmiercią, albo raczej między możliwością a niemożliwością ukonstytuowania się podmiotu. Ten proces odbywa się w momencie konfrontacji ze światem zewnętrznym i wewnętrznym samego bohatera, co z kolei niemal zawsze wiąże się z „konsternacją” i „zakłóceniem równowagi psychicznej”⁹. Z wyzwaniem, jakie bohaterowie Bernharda rzucają światu i samym sobie, wiąże się jeszcze jeden motyw mocno eksponowany w inscenizacjach Lupy, a mianowicie dzieło – *opus magnum* jako akt nazwania i określenia istoty (i prawdy) świata i samego siebie. I tu pojawia się chyba najistotniejsza kwestia wyznaczająca przestrzeń jego fascynacji twórczością Bernharda: graniczne doświadczenie podmiotu, próbującego ująć, wyrazić, nazwać siebie i rzeczywistość, oraz rola, jaką mogą odegrać w tym procesie dzieło i historia (dziedzictwo).

⁸ Warto przypomnieć, że te właśnie aspekty twórczości Bernharda czynił głównymi tematami inscenizacji Claus Peymann – twórca spektakli zaangażowanych politycznie i społecznie. Był on też autorem większości prapremier sztuk Bernharda.

⁹ Marek Kędzierski, *Egocentryk w poszukiwaniu bliźniego swego. Proza Thomasa Bernharda*, „Literatura na Świecie” 1991, nr 6, s. 123. Pisze on o reakcji jednostki w konfrontacji ze światem, dokonując wykładni tytułu jednej z powieści Bernharda *Verstörung* (Wzburzenie): „(...) słowo [to] używane najczęściej w formie imiesłowowej «verstört», to więcej niż polskie «zakłócenie», oznacza ono bowiem stan zachwiania równowagi psychicznej wywołany kontaktem z tym, co jątrzy, wzburza, przeszkadza, irytuje, wprawia w konsternację” (s. 119). Lupa oczywiście nie inscenizował tej powieści, ale doświadczenie, o jakim tu mowa, można odnieść do każdego z inscenizowanych przez niego utworów Bernharda.

Określiwszy pewien tematyczny zakres lekturowych praktyk reżysera, należy zastanowić się nad tym, co oznacza stwierdzenie, że tekst „pcha do czegoś nowego” i dlaczego – przynajmniej w moim przekonaniu – jest to tak istotne dla pytania, jak Lupa czyta Bernharda. Odpowiedź wydaje się prosta: powyższe stwierdzenie, odsyłając do relacji tekst–inscenizacja, uwalnia jednocześnie tę drugą od konieczności podporządkowania pierwszemu. W tym momencie wkraczamy w przestrzeń do niedawna jeszcze nieunormowaną, a i obecnie dla wielu krytyków wciąż drażliwą, przestrzeń tego, w jakich kategoriach można/należy, pisząc o teatrze, określać stosunek inscenizacji do dzieła literackiego. Chciałbym więc szczególnie podkreślić, że w żadnym wypadku nie zamierzam rozliczać reżysera z tak zwanej wierności wobec autora. Proponuję raczej określenie praktyk inscenizacyjnych Lupy jako scenicznej lektury/interpretacji tekstu literackiego, która – co zamierzam pokazać – zdecydowanie uchyla się od pojęcia odpowiedniości, czy prawdziwego bądź błędnego odczytania. Badanie inscenizacji Lupy jako interpretacji tekstów literackich w kategoriach klasycznej hermeneutyki i semiologii byłoby zdecydowanym nadużyciem, a co za tym idzie – jako metodologia musiałoby się okazać błędnym wyborem. Także tradycyjny hermeneutyczny model interpretacji nastawiony na to, by odnaleźć w dziele i w procesie interpretacji ujawnić jego „ukryty”, „głęboki” sens, okazałby się niewystarczający, gdy jako przedmiot analizy potraktujemy wyłącznie inscenizacje. Postaram się więc wykazać, że tak w przypadku inscenizacji jako scenicznej lektury tekstu, jak i w odniesieniu do interpretacji/odbioru samego spektaklu, daleko bardziej adekwatne jest rozumienie lektury/interpretacji w sposób zaproponowany przez poststrukturalistyczną myśl filozoficzną i literaturoznawczą. Swego rodzaju punktem odniesienia dla praktyk inscenizacyjnych Lupy staną się więc w niniejszym tekście poglądy na interpretację między innymi Jacquesa Derridy i Rolanda Barthesa, a także praktykowane przez nich strategie czytania¹⁰.

¹⁰ Skoro poruszany tu temat dotyczy poniekąd relacji tekstu i przedstawienia oraz problemu teoretycznego opisu tejże relacji w perspektywie myśli poststrukturalistycznej, warto przywołać dwie polskie prace, które na przestrzeni kilku ostatnich lat podejmowały ten problem. Mam na myśli dwa teksty: Sławomir Świątek, *O możliwościach zastosowania w nauce o teatrze pewnych nowych metod badawczych*, „Pamiętnik Teatralny” 1999, z. 3-4; Agata Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*, Księgarnia Akademicka

Nowy model lektury i interpretacji, który trafił do dyskursu teoretycznoliterackiego za sprawą dekonstrukcji i poststrukturalizmu, skierowany był przede wszystkim przeciwko pewnemu (ale też powszechnemu) teoretycznemu paradygmatowi, stawiającemu przed czytaniem i interpretacją ściśle określone cele. Nietrudno się domyślić, że chodziło o tradycyjnie rozumianą hermeneutykę i właściwy dla niej model interpretacji, a także o egzegetyczne praktyki zmierzające zawsze do „odkrycia” i „uobecnienia” sensu dzieła. Dekonstrukcja, tak w wydaniu Derridy, jak i w wersji literaturoznawców ze Szkoły w Yale¹¹, polegała więc – znacznie rzecz upraszczając – na wyszukiwaniu w tekstach pewnych momentów „aporetycznych”, a więc takich, które świadczyły raczej o niespójności i niekoherencji znaczeniowej, a tym samym stawały zdecydowany opór lekturze zmierzającej do zamknięcia dzieła,

2005. Świontek widział przydatność dekonstrukcji dla dyskursu teatrologicznego między innymi w ścisłym związku jej strategii ze współczesnymi praktykami teatralnymi, które często dekonstruują tekst dramatyczny. Dlatego też temat „wierności/niewierności” w relacji tekst–scena proponował zastąpić tematem „inscenizacji tekstu jako dekonstrukcji tekstu”. Słowo „dekonstrukcja” określał przede wszystkim – przywołując Derridę – jako „zdarzenie”, a także jako „czytanie-pisanie” (*lecture-écriture*), sugerując jednocześnie jego przydatność do opisu zarówno „stosunku twórców teatralnych do tekstu”, jak i „sposobu odbioru”. Książka Adamieckiej-Sitek przyniosła na początek wnikliwą relację z historycznych przemian w teoretycznych próbach uchwycenia kwestii „tekst–inscenizacja”, następnie zaś propozycję pewnego rodzaju transpozycji kategorii związanych z dekonstrukcją i poglądów poststrukturalistów na relację „tekst prymarny – komentarz” z przestrzeni teoretycznoliterackiej do dyskursu teatrologicznego. W efekcie autorka zaproponowała określenie skomplikowanego stosunku inscenizacji do tekstu Derridańskim terminem „suplementacji”, który na zasadzie koniunkcji łączy w sobie dwa znaczenia uzupełnienia – 1) jako tego, co „jest jakąś nadwyżką, jakąś pełnią wzbogacającą jakąś inną pełnię”, 2) tego, „co dodaje się po to, by zastąpić”, „co wciska się w-miejsce-czegoś. Jeśli zapełnia, to tak, jak zapełnia się pustkę” (*J a c q u e s D e r r i d a, O gramatologii*, tłum. B o g d a n B a n a s i a k, Wyd. KR 1999, s. 198). Następnie zaś na przykładach praktyk teatralnych Roberta Wilsona, Wooster Group i Krzysztofa Warlikowskiego przyglądała się wykorzystywanym w nich „strategiom sygnifikacyjnym”, demonstrując „przydatność kategorii zaproponowanych przez formację poststrukturalistyczną”. Książka ta była jedną z ważnych inspiracji dla podejmowanych tutaj przeze mnie rozważań.

¹¹ Oczywiście praktyki francuskiego filozofa i inspirowane nimi praktyki amerykańskich literaturoznawców różni bardzo wiele, jednakże wobec przyjętego w tej pracy zakresu tematycznego, wykorzystującego pojęcie dekonstrukcji w dość ogólnych zarysach, wystarczające wydaje się ograniczenie do najistotniejszych, niewątpliwie wspólnych kwestii, a więc podobieństw.

nadając mu ostateczny sens. Daremność tak rozumianych wysiłków interpretacyjnych podkreślał z nieskrywaną ironią także Roland Barthes: „Bezowocne jest szukać w dziele tego, co mówi ono, nie mówiąc, i zakładać, że skrywa ono ostateczny sekret, taki, że po jego odkryciu nic już także dodać nie można”¹². Nie chodziło jednak o uznanie interpretacji za czynność bezsensowną, ale o uwolnienie jej od pewnej determinującej (ale i niemożliwej do spełnienia) konieczności, czyli odkrywania „prawdy tekstu”, a uczynienie lektury – co wynika bezpośrednio z powyższej uwagi – procesem nieskończonym i prawdziwie twórczym. Barthes okazał się też autorem jednego z najbardziej radykalnych gestów i jednego z najbardziej spopularyzowanych haseł poststrukturalizmu, a mianowicie „śmierci autora” jako tego, kto – po pierwsze – gwarantować miał wewnętrzną spójność znaczeniową tekstu, a po drugie – wyznaczać jedyny kierunek interpretacji, zmierzającej do odkrycia i ujawnienia ostatecznego przekazu. W 1968 roku Barthes pisał:

Wiemy już dziś – że tekst nie jest ciągłą sekwencją słów, za którą kryłby się pojedynczy «teologiczny» sens (przesłanie Autora-Boga), lecz wielowymiarową przestrzeń, w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania, z których żaden nie posiada nadrzędnego znaczenia.

I dodawał:

Gdy odsuniemy Autora, «rozszyfrowanie» tekstu stanie się kompletnie bezużyteczne. Przydać Autorowi tekst, to zaopatrzyć ów tekst w hamulec bezpieczeństwa, to obdarzyć go ostatecznym znaczeniem, czyli położyć kres pisaniu¹³.

Broniąc Derridy przed oskarżeniami o nihilizm, a dekonstrukcję przed utożsamianiem z destrukcją, pisze Anna Burzyńska:

Praktyki i poglądy poststrukturalistów nie zmierzały do tego, by (...) odrzucić filozofię, interpretację, dzieło literackie (a w dalszej kolejności także: prawdę, sens, podmiot, intencję itp.) w ką, lecz raczej – by podważyć monopolistyczne zapędy i autorytarność ich metafizycznych modeli, zrewido-

¹² Roland Barthes, *Krytyka i prawda*, tłum. Wanda Błomska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. Henryk Markiewicz, t. 2, Wyd. Literackie 1972, s. 132.

¹³ Ten i poprzedni cytat: Roland Barthes, *Śmierć autora*, tłum. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2, s. 250.

wać ich apetyty poznawcze, zakwestionować (pozorną) niepodważalność ich zasad¹⁴.

Próbując nakreślić – choćby cienką i niewyraźną kreską – horyzont, w jakim temat dekonstrukcji i poststrukturalistycznych poglądów na interpretację pojawi się w niniejszym tekście, warto z całą pewnością zaznaczyć i wyjaśnić dwie zasadnicze kwestie. Dekonstrukcja była (jest) pewną określoną praktyką czytania, której zadanie polegało na tym, by „wykazać słabość teorii interpretacji”, doprowadzić „znaczeniowy układ tekstu do stanu pewnej chwiejności”, a tym samym „testować warunki możliwości [jego] odczytywania”¹⁵. Trzeba jednak podkreślić, że o ile metakrytyczny sens dekonstrukcji obalającej teoretyczny model interpretacji właściwy był przede wszystkim dla „wczesnego Derridy”, to dosyć szybko stała się dekonstrukcja po prostu synonimem innej, niekanonicznej lektury, otwierającej przestrzeń już nie teorii, ale samej interpretacji.

Postaram się więc połączyć ów „metakrytyczny” aspekt dekonstrukcji z jej praktycznym zastosowaniem właśnie w polu interpretacji. To pojęcie pojawi się tu między innymi jako próba wskazania „aporetycznych” momentów inscenizacji (bądź samych tekstów). Druga kwestia dotyczyć będzie zaproponowanego przez poststrukturalistów (a wywiezionego z praktyk dekonstrukcji) modelu interpretacji i lektury, który spróbuję odnieść bezpośrednio do postawionego wcześniej pytania: jak Lupa czyta Bernharda? – czyli do inscenizacji jako interpretacji/lektury tekstu, jak i do odbioru/lektury samego spektaklu.

Innymi słowy, proponuję spojrzenie zarówno na relację tekst–inscenizacja, jak i inscenizacja–interpretacja, poza regułami i obwarowaniami narzuconymi przez tradycyjny hermeneutyczny model lektury. Sądzę, że kontekst poststrukturalizmu okaże się niezwykle pomocny nie tylko podczas pisania o inscenizacji jako interpretacji tekstu, ale też dla rozważań nad – tak istotnym we wszystkich inscenizacjach Lupy – granicznym doświadczeniem podmiotu. Daje się bowiem zauważyć duże podobieństwo między doświadczeniem bohaterów tych spektakli a tym, co w kwestii podmiotu, a szczególnie jego poznawczych aspiracji, przy-

¹⁴ Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Universitas 2001, s. 22.

¹⁵ *Ibidem*, s. 23-24.

niosła myśl ponowoczesna¹⁶. Otóż – wyraźnie inspirując się tak filozofią Nietzschego, jak i psychoanalizą Freuda – podała ona w wątpliwość te właśnie aspiracje podmiotu, nakierowane na uporządkowanie i podporządkowanie sobie świata. Poststrukturalizm i jego wpływ na teorię literatury, a przede wszystkim na kwestię interpretacji, należy odnieść oczywiście do określonej sytuacji, którą – najprościej rzecz ujmując – należałoby nazwać sytuacją lektury. Krytyka podmiotu przeprowadzona przez poststrukturalistów dotyczyła więc dwóch „podmiotowości” wyznaczających przestrzeń dla praktyk czytania. A więc po pierwsze – autora, a po drugie – czytelnika. Obecność autora – jako spójnego, skończonego i w pełni świadomego źródła literackiego przekazu – miała gwarantować ukryty sens dzieła, którego wydobyć stanowiło podstawowe zadanie czytelnika dokonującego interpretacji. Anna Burzyńska pisze:

Podmiot integrując niejako (w sobie) (...) *arché* i *telos* – źródło i cel poznania – a więc, odpowiednio: przedtekstowe źródło sensu i pozatekstowy finał w postaci „odzyskanego” *signifié*, powoływany był po to, by ogarnąć chaos znaczeń i zapanować nad nim, nadając mu spójną całość (podkr. – Ł. Z.)¹⁷.

Warto od razu zaznaczyć, że zwłaszcza druga część powyższego zdania daje się odnieść bezpośrednio do sytuacji bohaterów Bernharda w spektaklach Lupy, którzy stają oko w oko z rzeczywistością niemożliwą do ogarnięcia, uspołnienią i scalenia.

Należy pamiętać, że określenie podmiotu jako źródła niczym niezakłóconego sensu wyrastało z przekonania, że jest on panem własnej wypowiedzi, a więc, że mówi tylko to, co chce powiedzieć. Tymczasem psychoanaliza – dowodząc, że wypowiedź każdego podmiotu tylko w pewnej części podporządkowuje się świadomości – dostarczyła myśli poststrukturalistycznej i ponowoczesnej ważnego argumentu przeciwko dogmatowi intencjonalizmu. Odsunięcie „silnego” podmiotu autorskie-

¹⁶ Wprowadzam tu – za Anną Burzyńską – rozróżnienie, według którego termin „ponowoczesność” odnosi się do zjawisk w sferze filozoficzno-światopoglądowej, „postmodernizm” zaś do zjawisk kulturowo-artystycznych. Poststrukturalizm uznaje natomiast badaczka „za opcję komplementarną w ramach myśli ponowoczesnej”. Zob. Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, s. 449, przyp. 229.

¹⁷ *Ibidem*, s. 180.

go, sprawującego władzę nad swoją wypowiedzią, miało na celu przede wszystkim wytworzenie przestrzeni dla innego podmiotu – czytelnika, który zwolniony z niemożliwej do spełnienia konieczności rekonstruowania myśli autora, zyskiwał możliwość nieskończonej (co nie znaczy dowolnej!) lektury. Ta otwarta przestrzeń, w którą wkraczał teraz czytelnik, znajdowała się jednak na przeciwnym biegunie tego, co zwykle się nazywać poznaniem dzieła literackiego.

Kontestacja możliwości poznania dzieła literackiego stała się jednym z aspektów doświadczenia ponowoczesnego podmiotu, które sięgało – rzecz jasna – także ku problematyce ogólnej czy egzystencjalnej. Filozofia ponowoczesna zaproponowała więc odrzucenie – jak powiedziałby Lyotard – „marzeń za jednością” i za spójnym, zhierarchizowanym, komunikowalnym i poddanym rygorowi porządku doświadczeniem, wskazując jednocześnie, że kategorie „jedności”, „spójności”, „jednorodności”, „tożsamości” itp., które konstytuowały poznawczy optymizm i zapewniały tym samym poczucie bezpieczeństwa w procesie „oswajania” świata, zawsze powoływał określony dyskurs (filozoficzny, teoretycznoliteracki) w celu autorytarnego wykluczenia tego, co Inne, i sprowadzenia tego, co różne, do tożsamego. Najogólniej rzecz ujmując i maksymalnie upraszczając: każdy dyskurs dążył do zawłaszczenia swojego przedmiotu po to, aby upewnić sam siebie o skuteczności własnych możliwości poznawczych.

Kwestia doświadczenia ponowoczesnego podmiotu łączy się z praktykami teatralnymi Lupy przynajmniej w dwóch miejscach. Pierwsze z nich dotyczy pewnego nieustannie podejmowanego przezeń tematu – roli pisania jako procesu poznania, swoistego *opus magnum* wieńczącego ów proces oraz historii w procesie (de)konstytuowania się podmiotu. Drugie z tych miejsc odnosi się z kolei do doświadczenia i poznawczych aspiracji samego widza – czytelnika szczególnego rodzaju tekstu, jakim jest spektakl teatralny.

Na początek proponuję więc próbę analizy jednego z najważniejszych – przynajmniej w moim przekonaniu – tematów, który wyznacza pewną przestrzeń fascynacji reżysera literaturą Bernharda. Temat ten, skupiony wokół doświadczenia ponowoczesnego podmiotu, będzie dotyczył konstelacji „podmiot – dzieło – historia”. Następnie – odwołując się do konkretnych poststrukturalistycznych poglądów na kwestię czytania – spróbuję określić charakter praktykowanej przez Lupę scenicz-

nej lektury tekstu, a także bezpośrednio z niej wynikające możliwości odbioru samej inscenizacji. Pytanie, jak Lupa czyta Bernharda, dotyczy scenicznej lektury, a zatem zawiera w sobie *implicite* kolejne: jak my możemy czytać spektakle Lupy?

Podmiot – Historia – Dzieło

Wszystkie opowieści wszystkich czasów

Pochylają się nad tajemnicą ja

Milan Kundera, *Sztuka powieści*

Najprostsza odpowiedź, jakiej można udzielić na pytanie, co łączy wszystkich bohaterów Bernharda w inscenizacjach Lupy, brzmi – dzieło. Wokół dzieła, które stworzyli, którego nie stworzyli, które dopiero zamierzają stworzyć, skupia się cała ich egzystencja. Obojętne, czy rozumieć ją jako twórczy wysiłek, zmierzający często do przyobleczenia w kształt pewnej *idée fixe* (Konrad, Franz Josef), czy jako dojmujące poczucie utraty (Kant), czy też jako konfrontację z napisanym dziełem, a więc życie „obok dzieła”, lub – inaczej – życie „po dziele” (Moritz Meister, Ludwik Voss). Bez względu na to, czy dzieło istnieje jako zamysł, czy jako akt dokonany, za każdym razem jest czymś rozstrzygającym o sensie istnienia bohaterów. Lupa pokazuje relację jednostka–dzieło w wielu aspektach i rozmaitych wariantach. Jeden z najważniejszych – choć bardzo niejednoznacznie określa on wzajemne powiązania – to kwestia podmiotu i tożsamości. Istnienie bądź nieistnienie dzieła zawsze wpisuje się w przestrzeń podmiotu, wyłania się z tego samego obszaru (choć w różnych jego miejscach), który wyznaczają narodziny i śmierć tożsamej ze sobą podmiotowości. Nie chodzi jednak o proste – *per analogiam* – połączenie faktu narodzin dzieła z ustanowieniem podmiotu. Relacja „podmiot–dzieło” wydaje się już na pierwszy rzut oka dużo bardziej skomplikowana. Zanim spróbuję się jej bliżej przyjrzeć, chciałbym wyznaczyć pewien pomocny punkt odniesienia.

Po ogłoszonej przez Nietzschego „śmierci Boga” lata sześćdziesiąte XX wieku przyniosły – za sprawą myśli ponowoczesnej i post-strukturalizmu – kolejne szokujące stwierdzenia, głoszące „kres człowieka” (Jacques Derrida), „zmierzch człowieka” (Michel Foucault) czy

– wspominaną już – „śmierć autora” (Roland Barthes)¹⁸. Celem tego zmasowanego ataku był oczywiście podmiot. Nie chodziło jednak – jak to często błędnie rozumiano – o rzeczywiste i całkowite unieważnienie kategorii podmiotu, lecz o pozbawienie go nadrzędnej roli, jaką pełnił w dyskursie filozoficznym czy teoretycznoliterackim. Mówiąc wprost: wytoczono wielkie działa do obalenia nie mniej wielkiego królestwa kartezjańskiego *cogito*, a więc niewzruszonego, tożsamego ze sobą, spójnego i pewnego swych poznawczych mocy podmiotu. Dla francuskich myślicieli tamtego okresu niewątpliwie jedną z najważniejszych inspiracji było podważenie autonomiczności w pełni świadomego siebie podmiotu, jakie dokonało się za sprawą Freuda. Udowodnił on – jak wiadomo – że ludzka psychika składa się, po pierwsze, ze świadomości i nieświadomości, a po drugie, z trzech obszarów: Ja, Nad-Ja, To (*ego*, *superego*, *id*). Proces twórczy (pisanie, które poststrukturalistów interesowało przede wszystkim) okazywał się więc tylko w pewnej części zależny od świadomości i podporządkowany prawu *ratio*. Znaczna jego część wiązała się natomiast z tym, „co w dziele pojawiało się wbrew woli jego twórcy: nieświadome skojarzenia, pomyłki, przejęzyczenia nie odsyłające bynajmniej do absolutnych i niepodważalnych źródeł sensu, lecz do sfery nieuświadomianych pragnień”¹⁹. Dla psychoanalitycznej inspiracji poststrukturalizmu szczególnie ważne okazały się reinterpretacje myśli Freuda dokonane przez Jacquesa Lacana. Jedną z różnic, o których trzeba wspomnieć, gdyż ma ona zasadnicze znaczenie dla dalszych rozważań nad kwestią podmiotowości (i dzieła), dotyczy rzeczy podstawowej, a mianowicie efektów psychoterapii. Otóż Freud przekonany był, że w wyniku procesu terapeutycznego, którego jeden z elementów stanowi snuta przez pacjenta „opowieść”, dojdzie do swoistego „zjednoczenia podmiotu”, a więc przyłączenia do *ego* nieświadomych i wypartych treści. Lacan natomiast podkreślał stanowczo, że jest to niemożliwe. Przyczynę tej niemożliwości widział w języku, którego źródłem nie jest podmiot, ale „sfera alienującej kultury”, porządek symboliczny, w który podmiot zostaje pochwycony i w którym zostaje wyobcowany: „Człowiek musi mówić – pisał Michał Paweł Markowski, komentując myśl Lacana – żeby wyrazić siebie, ale mówiąc

¹⁸ Zob. *ibidem*, s. 155.

¹⁹ *Ibidem*, s. 166.

używa słów, które nie pochodzą od niego (...), mówiąc, człowiek staje się sobie obcy (podkr. – Ł. Z.)”²⁰.

W momencie, gdy na horyzoncie pytania o podmiot pojawia się język, dotykamy bodaj najistotniejszego doświadczenia bohaterów Bernharda: uwikłania w dzieło (jako twór językowy), albo raczej w miarę dzieła – jako nadziei i bezpowrotnie utraconej szansy na ocalenie własnej podmiotowości.

1. *Kalkwerk*

Ani jednego napisanego słowa „Studium o słuchu”

I tysiące, miliony wypowiedzianych słów obok

Krystian Lupa, *Podróż do Nieuchwytnego*

Kalkwerk skomponował Lupa według niemal symetrycznego wzoru, z centralną sceną, w której Konrad śni, że zapisuje swoje studium *O słuchu*. W poprzedzającej tę scenę części widzimy Konrada i Konradową podczas codziennych ćwiczeń, wyczerpujących eksperymentów ze słuchem i nieustannych, wciąż przerywanych prób zapisania studium. Porządek i rygor, które Konrad próbuje narzucić sobie i swojej żonie każdego dnia, nie tylko nie przynoszą pożądanego rezultatu, ale zmieniają się w swoje przeciwieństwo, czyli w chaos, obłęd i neurozę opanowujące bohatera (i całą sceniczną rzeczywistość) w części drugiej. Inaczej mówiąc: porządek życia i porządek języka, w których Konrad upatrywał jedyną szansę na przelanie dzieła swego życia z głowy na papier, okazują się tylko pułapką. Dzieło Konrada byłoby dowodem jego geniuszu, zwycięstwem intelektu w imię porządku, ocaleniem podmiotu. Ale Konrad nie zapisał studium, a jedynie śnił, że je zapisał. Zapisanie studium *O słuchu*, którego dokonuje we śnie, okazuje się przekroczeniem wszystkiego, w czym wcześniej pokładał nadzieję – przede wszystkim

²⁰ Michał Paweł Markowski, *Psychoanaliza*, [w:] Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Wyd. Znak 2007, s. 64. Według koncepcji (de)konstituowania się podmiotu Lacana wejście w porządek symboliczny, a więc nauka języka, następuje po tzw. stadium zwierciadła, w którym dziecko, rozpoznając swoje lustrzane odbicie, dokonuje zarażem połączenia swego ciała (które do tej pory postrzegało w kawałkach), jak i rozpoznania siebie jako kogoś innego.

języka i świadomości. Wyrzucane w ogromnym napięciu i skurczu ciała dźwięki i pojedyncze słowa nie składają się właściwie w żadną logiczną wypowiedź:

Wołam z głębi, nasłuchuję... cichy... szept... z głębin wód... słowo... śpiewa... słowa są... do siebie zwrócone... skulone... w kulę... czaszka... jak kamień... skorupa twarda... w środku rzeźbiona... w środku jest ziarno... przepalić czaszkę... głowę... ogień... z głębin²¹.

Dzieło powstaje na granicy języka, jest aktem transgresji poza ramy świadomości i rzeczywistości. W psychoanalitycznej terminologii Lacana dzieło Konrada odpowiada temu, co Realne, Rzecz, która znajduje się poza możliwością symbolicznego (językowego) przedstawienia, choć jednocześnie stanowi jego przyczynę: „Jest ona [Rzecz] całkowicie pozbawiona znaczenia, choć je generuje. Jest podłożem symbolizacji, choć sama jej nie podlega. Jest niewypowiadalna, choć mowa podmiotu od niej głównie zależy”²². Realne, a więc studium *O słuchu*, leży poza możliwością języka, ale z drugiej strony stanowi źródło nieprzerwanej mowy, ciągłego gadulstwa, które opanowuje Konrada. Lupa podkreślał w jednym z wywiadów: „Ta paradoksalna opozycja nie napisanego dzieła oraz maniakalnego słowotoku bohatera poza dziełem – jest czymś, co mnie fascynuje i czemu chciałem się przyjrzeć”²³.

W scenie snu dzieło zostaje zapisane. Ale co z podmiotem? Scena, w której Konrad po zapisaniu studium kreśli na drzwiach okrąg – symbol pełni, wcale nie jest tak oczywista, jak by się mogło wydawać. Lupa umieszcza na scenie także sobowtóra Konrada. Z jednej strony mamy więc namalowany okrąg, jako symbol ostatecznej pełni, zjednoczenia, z drugiej natomiast – figurę rozbicia, doświadczenia siebie samego poza granicami własnego ciała. Figura iluminacji – jak zwykle się traktować tę scenę – zdaje się jednocześnie dosłowną figurą dezintegracji pomiotu. Możliwość dzieła pojawia się w momencie odrzucenia *cogito*.

²¹ Cytuję wypowiedź ze spektaklu.

²² Michał Paweł Markowski, *Z powrotem do Lacana!*, „Literatura na Świecie” 2003, nr 3-4, s. 396.

²³ Krystian Lupa, *O domknięciu zbyt otwartej głowy*, s. 4.

2. Wymazywanie

Tekst, który byłby jednocześnie kreacją i unicestwieniem
Krystian Lupa, *Podróż do Nieuchwytnego*

Dzieło, o którym mówi bohater *Wymazywania* Franz, ma być dla niego ostateczną próbą ocalenia samego siebie, a więc ocalenia/ukonstytuowania tożsamości podmiotu. W jego przekonaniu to, co zapisze, zostanie usunięte, wymazane z jego psychicznej przestrzeni. To, co chce on „wymazać”, jest dość oczywiste, chodzi bowiem o znienawidzone Wolfsegg i o znienawidzoną rodzinę, a raczej o wszystkie wspomnienia, jakie się z nimi wiążą. Zamyśl Franza wydaje się już na samym początku podwójnie paradoksalny (a to dopiero początek paradoksów), bo – po pierwsze – w zapisaniu (a więc utrwaleniu) chce on widzieć możliwość wymazania, a po drugie – ratunek dla siebie upatruje w konieczności odrzucenia przeszłości. Tymczasem konstytuowanie się podmiotowości uważa się najczęściej za podjęcie ciężaru historii i to nie tylko wówczas, gdy swoje miejsce określić się dało w jej linearnym porządku, ale także wtedy, gdy objawia ona swe niespojne oblicze²⁴.

Dzieło – w zamyśle Franza – ma być opisaniem historii Wolfsegg, historii rodziny. Dylemat Muraua, który zawiera się w niemożności opisanie rodziny w sposób „obiektywny” (do czego sam się przyznaje), szybko w gruncie rzeczy zostaje rozwiązany – jako zgoda na subiektywność relacji. Pojawia się jednak inny, znacznie ważniejszy i właściwie niemożliwy do rozwiązania dylemat dzieła, które – przynależąc do symbolicznego porządku języka – uniemożliwia podmiotowi „wyrażenie

²⁴ Zob. Agata Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza*, [w:] e a d e m, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas 2000. Ciekawe skądinąd rozważania autorki zmierzają do postawienia tezy, iż postawa melancholijna oparta na „pamiętaniu” jest, co prawda, warunkiem koniecznym dla konstytuowania się podmiotowości, ale nie jest to wcale podmiot ufający w jednorodny i spójny obraz rzeczywistości; jego sens natomiast objawia się w afirmacji ambiwalentnego, niejednorodnego świata. Problem w tym, że próbując znaleźć miejsce dla własnej tezy/dyskursu, dokonuje ona znacznego nadużycia w klasyfikacji i ocenie ponowoczesności, która według niej stanowi propozycję rozkoszy (ekstazy) teraźniejszości zrodzonej z odrzucenia, a nawet zniszczenia kultury i historii. Wydaje mi się to pewnym nieporozumieniem, wystarczy bowiem zwrócić uwagę na „historyczną” postawę samego Derridy, który czyta Platona czy Rousseau.

siebie". W marzeniu Franza, by poprzez zapisanie dzieła ocalić własną tożsamość, pobrzmiwa jeszcze echo wiary w współniącą moc narracji. Ta wiara rozbija się jednak o samo dzieło. To, co istotne, zawiera się przede wszystkim w różnicy między zamiarem (jak wiemy, utopijnym) a jego realizacją, a więc między tym, czym bohater chce, żeby dzieło było, a tym, czym ono jest. *Wymazywanie* Franza nie jest (bo nie może być) opisem, ani przedstawieniem żadnej historii; stanowi raczej zapis niemożności jej zapisania/wypowiedzenia. Język dzieła manifestuje swoją autoreferencyjność, albo inaczej – odnosi się / wskazuje na własną niereferencyjność. Historia okazuje się dla Franza – by raz jeszcze przywołać kontekst psychoanalizy Lacana – traumą, a więc tym, co „nie poddaje się symbolizacji”. Pisanie (a zatem wejście w porządek symboliczny) jest pewnego rodzaju ucieczką przed traumą (w tym przypadku historią), której „nie da się zsymbolizować”, ale też nie można się od niej uwolnić, gdyż stanowi „niedosiężne centrum, nietematyzowalny rdzeń, przenikający podmiot na wskroś”²⁵. Tak więc można powiedzieć, że to, co przeraża Franza, nie zawiera się w takich czy innych cechach jego rodziny, ale – właśnie w tym, że jej obraz nieustannie wymyka się możliwości (ostatecznego) nazwania. Nie bez przyczyny Franz powtarza, że nie ma powrotu do dzieciństwa, bo jedyne, na co natrafia podmiot w retrospektywnej podróży pamięci, to „ziewająca pustka”. Obraz rodziny to zatem puste miejsce, które nie daje się wypełnić żadnym znaczeniem i skutecznie opiera się nadaniu imienia. A pozbawione nazwy i sensu budzi we Franzu trwogę.

Cała inscenizacja Lupy opiera się właśnie na lęku przed nie-nazwanym, przed tym, co pozbawione znaczenia. Amorficzną i hybrydalną postać historii podmiot przywołuje po to, aby mógł stanąć z nią twarzą w twarz, ale jednocześnie sama historia nie czeka na zaproszenie i bez pardonu wdzierza się w jego życie. Scena staje się miejscem przypominania, miejscem dla snów, marzeń i projekcji, między którymi nie sposób wyznaczyć granicy, nie sposób ich uporządkować, gdyż odsłaniają nieskończoną ambiwalencję tego, co było, i rozpad tego, co jest / kto jest. Przykładem mogą być dwie kompletnie nieprzystające do siebie wersje historii i postaci, na przykład dwie wersje matki i tego samego wydarzenia – jedna, gdy uderza syna w twarz (jak opowiada Franz) i druga, gdy

²⁵ Michał Paweł Markowski, *Psychoanaliza*, s. 66.

wpada w jego objęcia (co widzimy na scenie). Nie sposób jednak rozstrzygnąć, czy to, co widzimy – a czemu przeczą słowa samego Franza – wydarzyło się naprawdę, ale zostało przez bohatera wyparte i odrzucone, gdyż nie pasowało do wizerunku oziębłej, tępej, okrutnej matki, który on pielęgnuje w sobie, czy też to raczej emanacja (nieświadomego) marzenia, do którego nie potrafi się on przyznać, a które i tak się pojawia. Cała scena, jak i wszystkie wydarzenia z przeszłości Franza, zawieszone zostają między snem, marzeniem, wspomnieniem a rzeczywistością. Píše Lupa w dzienniku: „Urazy i rany odnawiające się w litanii przypominania... I te przerosty, przecieki, przebicia – ucieleśnienia chyłkiem – zwidy – które pierzchają jak uciekające przed wzrokiem szczury”²⁶. Niebez zasadne wydają się w przypadku *Wymazywania* Lupy skojarzenia z „teatrem śmierci” Kantora, szczególnie zaś z owym bez przerwy wznoszonym i co chwilę rozpadającym się pokojem dzieciństwa w *Wielopolu*, *Wielopolu*, gdzie mieliśmy do czynienia z historią, która nie pozwalała się unieruchomić, z przeszłością, która wciąż żyła własnym życiem, zyskując w nim pewną – przerażającą – autonomiczność.

Przerażenie historią (a więc lęk przed nienazwanym) wprowadza też reżyser w przestrzeń sennego koszmaru. W scenie snu, której nie ma w powieści Bernharda, członkowie rodziny Franza wpadają nagle na scenę ubrani odświętnie, jak na weselu siostry, ale poruszają się niczym żywe trupy z klasycznego filmu grozy. Zgarbione, nienaturalnie powykrzywiane ciała, ostre gesty, mechaniczne ruchy. To proste utożsamienie dobrze oddaje emocje, które towarzyszą podmiotowi stającemu oko w oko z nienazwanym. Niezależnie więc od tego, czy w postaci snu, wspomnienia czy przywidzenia – przeszłość, która nawiedza Franza, a której nie sposób ująć w symboliczny porządek języka, wywołuje – jak pokazuje to Lupa – poczucie lęku i osaczenia.

Jeżeli – wracając jeszcze do idei dzieła, które pisze Franz – to, co zapisane, ma zostać wymazane, to nie będzie historia, gdyż ona nie daje się zapisać/wypowiedzieć, lecz niemożność zapisania/wypowiedzenia historii, która tkwi w samym języku. *Wymazywanie* nie przynosiłoby więc niczego innego poza odrzuceniem (wymazaniem) języka – milczeniem, na które żaden z bohaterów Bernharda nie może sobie pozwolić. Pisanie/mówienie, a więc język (a w domyśle dzieło), jest dla Muraua

²⁶ Krystian Lupa, *Utopia 2. Penetracje*, Wyd. Literackie 2003, s. 361-362.

przestrzenią schronienia przed nienazwanym, przed „ziewającą pustką”, ale jednocześnie to język (dzieło) właśnie uniemożliwia ostateczne nazwanie czegokolwiek. Dzieło może jedynie w nieskończoność dawać świadectwo przestrzeni nie-nazwanego, w którą wpisuje się (dosłownie) sam podmiot. W tym miejscu zamyka się kolejny – może najistotniejszy – paradoks dzieła, jakim dla Franza jest *Wymazywanie*.

3. Rodzeństwo

*Człowiek (...) zмага się z wielkim
i coraz większym ciężarem przeszłości:
garbi się od tego, albo wykoślawia,
ciężar utrudnia mu chód niczym niewidzialne,
mroczne brzemie...*

Friedrich Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*

Być może domowa małość tej apokalipsy.

Krystian Lupa, *Utopia 2. Penetracje*

W przypadku Franza Josefa traumatyczne doświadczenie historii wynikało przede wszystkim z jej asymbolicznego (a więc niedającego się ująć w formę języka) charakteru. Bohaterowie *Rodzeństwa* widzą historię jako poddaną doskonałej symbolizacji (właściwie tworzy ona jeden wielki symbol) i uporządkowaniu, co bynajmniej nie znaczy, że stała się mniej bolesna. Historia stanowi tu pewnego rodzaju brzemie, którego nie są w stanie udźwignąć. Przytłaczający bagaż tradycji przekreśla każdą próbę ukonstytuowania tożsamości, a każdy bunt zamienia w dziecinną zgrywę. Sam Lupa tak określił tę sytuację:

Filozof ściśnięty ze swym obłędem w infantylną ciasną przestrzeń – pomiędzy siostry. Siostry, które nie wyrosły – pomimo rzekomej artystycznej kariery nie wyrosły (...). A może ten dom, nie przenicowany dom ze swoją przeszłością, ze swoimi portretami nie pozwala dorosnąć²⁷.

O ile Franz uwikłany był w paradoksalny konflikt (nie)pamięci, a więc niemożności zarówno pamiętania (rozpoznania, nazwania prze-

²⁷ *Ibidem*, s. 111.

szłości), jak i zapomnienia (usunięcia przeszłości), to sytuację rodzeństwa określa uwięzienie w pamięci wręcz doskonałej, która teraźniejszość zamienia w przeszłość. To, co jest, może być tylko powtarzaniem w nieskończoność przeszłości, tych samych rozmów, tych samych zachowań. „Jeszcze raz wewnątrz pokoju, zamknięta przestrzeń. I ciche uporczywe tykanie zegara (...). Tym razem jednak realizm miejsca działa przytłaczająco. (...) Wrażenie miejsca, w którym zatrzymał się czas. Niemal czuć zapach pastowanej podłogi i naftaliny”²⁸ – pisał Grzegorz Niziołek o scenografii w tym spektaklu.

Lupie udało się już w samej przestrzeni mieszczańskiego salonu oddać opresyjny charakter historii i tradycji. Portrety na ścianach, stare, stylowe meble, kredens, porcelanowe zastawy – wszystko to tylko martwe emblematy martwej kultury, w której muzyka i teatr oznaczają jedynie towarzyskie spotkanie nad muzealnym eksponatem. Nuda codziennej egzystencji na fundamentach tradycji, której trwałość zapewnia – co nie mniej ważne – majątek wypracowany przez przodków. Historia, którą Franz widział w postaci amorficznej, niedającej się zasymilować ani nawet nazwać i która nie pozwalała zaistnieć spójnej podmiotowości, tutaj odsłania swe dziwnie spokojne, monotonne oblicze. Ta ciągłość historii i nieprzerwane continuum tradycji okazują się jednak równie niebezpieczne. Oznaczają bowiem nie tylko stagnację i nudę, ale w efekcie uwiad jakichkolwiek sił witalnych i śmierć. Nie ma tu jak choćby w *Kalkwerku* symbolicznej figury rozbicia, ale aspekt nie do końca samoświadomej i nie do końca tożsamej ze sobą podmiotowości ujawnia się w całej gamie nerwicowych zachowań bohaterów. Ritter zdradza objawy niepokoju ruchowego, a niezliczone ilości wypalanych papierosów oraz alkohol mogą świadczyć o skłonnościach autodestrukcyjnych. Dene to typ melancholijny, podobnie jak Ludwik Voss, który swój czas dzieli między rodzinny dom a zakład dla umysłowo chorych w Steinhoff.

Ritter i Voss podejmują, każde na swój sposób i każde w gruncie rzeczy nieudolnie, próby buntu przeciwko tradycji i przeszłości. Jawnie agresywne oskarżenia Ritter pod adresem siostry, której zarzuca mieszczański konformizm i uległość, mogą być jedynie projekcją nienawiści i pretensji do samej siebie. Szaleństwo Ludwika natomiast (może tylko

²⁸ Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia...*, s. 198.

symulowane?) niebezpiecznie ociera się o antymieszcząską błazenadę: ściąganie spodni, zapychanie się pączkami. W spektaklu jest tylko jedna naprawdę przejmująca scena buntu utrzymana w tonie serio – scena, w której Ludwik odwraca portrety twarzą do ściany, a później z nieskrywanym żalem wspomina to, że nie przyznano mu doktoratu. Pierwszy gest uznać można za radykalne odrzucenie balastu przeszłości, kultury i tradycji, drugi natomiast nie jest niczym innym, jak dowodem melancholijnego uwikłania w przeszłość. To jedyny moment, kiedy Ludwik staje wobec szansy wyrwania się z kręgu nieskończonych powtórzeń historii, w które został pochwycony, oraz z ciągle ponawianych i ciągle tak samo żalonych, bo infantylnych i dziecinnych prób jej przedrzeźniania. Problemem Ludwika – podobnie jak Franza – okazuje się jednak to, że z jednej strony kontestuje on przeszłość, a z drugiej – nie potrafi o niej zapomnieć. Wyznania bohatera przerywa nagle wejście sióstr, które wnoszą kawę i zaczynają nakrywać do stołu. Codziennosc mieszczańskich rytuałów stanowi dla nich jedną z wersji opresyjnej historii, z której nie potrafią się wyzwolić. Tym samym okazuje się niemożliwą do przecięcia przeszkodą na drodze do autonomicznej podmiotowości.

Rola dzieła w *Rodzeństwie* ulega redukcji do roli ironicznego znaku. Dzieło Ludwika zostało zapisane, ale nie ma tej mocy przemiany, jaką upatrywali w nim zarówno Konrad, jak i Franz. Czyżby tytuł traktatu filozoficznego *Logika część I* i *Logika część II* miał być tylko ironicznym komentarzem do filozoficznej twórczości kogoś, kto większość czasu spędza w zakładzie dla obłąkanych? A może tylko kolejnym kabaretem jednego aktora – Vossa? Zapewne rozstrzygnięcie statusu dzieła pozwoliłoby w tym przypadku rozstrzygnąć również, kim jest Ludwik – ile w nim szaleńca, ile filozofa, a ile taniej błazenady.

4. Immanuel Kant

*Mówić o rozumie
na pełnym morzu
to niemożliwe*

Thomas Bernhard, *Immanuel Kant*

Dzieło Kanta i życie Kanta to jedno. Postawa autora *Krytyki czystego rozumu* zapisała się w historii filozofii jako jedna z bardziej radykalnych prób połączenia idei i rzeczywistości. Dla filozofa z Królewca rzeczy-

wistość zewnętrzna i własne ciało miały być czymś absolutnie pewnym; czymś, nad czym ludzki umysł sprawuje zupełną kontrolę. Porządek i dyscyplina, jakie swojemu życiu i własnemu ciału narzucał każdego dnia, miały dowodzić absolutnego podporządkowania świata precyzyjnym strukturom czystego umysłu. Tymczasem w dramacie Bernharda i w inscenizacji Lupy mamy do czynienia z całkowitą utratą kontroli jednostki nad światem, własnym ciałem i językiem. Innymi słowy: Kant pozbawiony zostaje swojego dzieła. Filozof, który – jak wiadomo – całe swoje życie spędził w Królewcu, płynie statkiem do Ameryki, gdzie odebrać ma doktorat *honoris causa* i poddać się operacji oczu. Doskonale znaną topografię królewieckich ścieżek, którymi codziennie, zawsze o tej samej porze, spacerował, zastąpiła teraz niemożliwa do ogarnięcia przestrzeń oceanu. Z filozoficznych traktatów pozostały jedynie strzępy lub przedrzeźnianie wywodów, które Kant wygłasza w zupełną próżnię, przez nikogo niesłuchany. Z kolei język bohaterów dramatu istnieje przede wszystkim w formie mówionych „obok siebie” monologów, gadań, które „jest samowystarczalne, skierowane samo na siebie”²⁹, gdyż – co bardzo ważne – nie może znaleźć zaczepienia w rzeczywistości: jednym tchem mówi się tu o katastrofie Titanica, o Kubinie, Marksie, Leninie, Strindbergu. Natomiast ciało, które było „okazem zdrowia, organizm zdyscyplinowany jak pruski regiment”³⁰, w dramacie (i w spektaklu) musi się zmagać z własnym zniedołężnieniem i chorobą.

Doświadczenie Kanta w dramacie Bernharda to więc przede wszystkim doświadczenie zaburzenia i rozchwiania ładu i porządku oraz utraty kontroli na kilku poziomach: od ciała, które – mówiąc za Derridą – „zdekonstruuje czysty rozum, obiektywną naukę i uniwersalną teorię”³¹, po język, który jest dany – jak powiedział z kolei Lacan – „całkowicie poza rzeczywistością, *en dehors de la réalité*”³². Dlatego zamiast odczytu, który miał wygłosić, musi przyznać przed zgromadzonymi słuchaczami, że „mówić o rozumie na pełnym morzu to niemożliwe”³³. W spektaklu po

²⁹ Małgorzata Sugiera, *Papuga Kanta, czyli Bernhard*, „Dialog” 1993, nr 4, s. 152.

³⁰ Anna Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Universitas 2006, s. 239.

³¹ *Ibidem*, s. 241.

³² Michał Paweł Markowski, *Z powrotem do Lacana!*, s. 383.

³³ Thomas Bernhard, *Immanuel Kant*, tłum. Jacek St. Buras, „Dialog” 1995, nr 11, s. 76.

tych słowach filozof w błysku flesza pada wyczerpany na krzesło. Scenie tej Lupa przydaje charakter iluminacji. Jest to jednak równie ironiczne, co bolesne rozpoznanie kruchości teoretycznych konstrukcji, które zapewniły spójny obraz świata i własnej tożsamości.

Te dwa aspekty ludzkiej egzystencji w świecie – cielesny i językowy – ściśle wiążą się z dwoma wyróżnionymi przez Lacana porządkami (de)konstituowania podmiotowości: wyobraźniowym i symbolicznym. Pierwszy z nich odpowiada momentowi, w którym dziecko dokonuje rozpoznania swego lustrzanego odbicia jako siebie samego. Dzięki temu trudne dla niego do zniesienia doświadczenie „pokawałkowania” własnego ciała (*le corps morcelé*), nad którym nie sposób zapanować, ustępuje miejsca scalonemu wizerunkowi własnego ciała w lustrze; wizerunkowi, który objawia się dziecku jako „tak bardzo przezeń upragniona idea jedności siebie”³⁴. Doświadczenie własnego ciała jako chaosu, w którym nie sposób „skoordynować ze sobą czynności poszczególnych mięśni i członków”³⁵, porzucone zostaje na rzecz skończonego i złączonego w całość lustrzanego odbicia. Ta identyfikacja z własnym *imago* – jakkolwiek stanowi jedyną szansę uzyskania przez Ja spójnej tożsamości – nie jest niczym innym niż iluzją, a ściślej – zastąpieniem rzeczywistości iluzją (obrazem dostrzeżonym w zwierciadle). Drugim etapem (de)konstituowania Lacanowskiego podmiotu jest wejście w porządek symboliczny, a więc nauka języka, który nie daje jednak możliwości „opowiedzenia” (a więc scalenia) siebie. Slavoj Žižek określił to następująco: „Podmiot nie jest niczym innym jak miejscem porażki w procesie swojej symbolicznej reprezentacji”³⁶.

Powyższe uwagi dotyczące etapów konstituowania się podmiotu pomogą nam lepiej zrozumieć sens relacji między literacką i reżyserską fantazją o podróży Immanuela Kanta do Ameryki a samym życiem filozofa. Można przecież powiedzieć, że poddane absolutnej kontroli, przejrzystym regułom i schematom codzienne życie Kanta, w tym także życie jego ciała, nie było niczym innym jak konstruowaniem zwierciadlanego odbicia, w którym przeglądał i rozpoznawał się jego czysty umysł,

³⁴ Paweł Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Universitas 2000, s. 227.

³⁵ *Ibidem*, s. 226.

³⁶ Slavoj Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. Joanna Bator, Paweł Dybel, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego 2001, s. 205.

próbując jednocześnie „wszelką zewnętrżność uczynić organiczną częścią swego *imago*”³⁷. Porządek świata miał jedynie potwierdzać (odzwierciedlać) wewnętrzny porządek podmiotu. Włożenie tak ogromnego wysiłku w podporządkowanie sobie świata i własnego ciała miało na celu utwierdzenie się filozofa z Królewca w przekonaniu, że rzeczywiście sprawuje nad nimi kontrolę, której nic nie jest w stanie zakłócić. W doskonale spójnym obrazie świata Kant rozpoznawał przejrzyste struktury własnej myśli i siebie samego. Cel tej identyfikacji był identyczny jak w Lacanowskim „stadium zwierciadła”, a polegał na zatuszowaniu niemożliwego do zniesienia doświadczenia samego siebie (i świata) jako chaosu. Jednak – jak pamiętamy – pułapką uzyskanego w porządku wyobrażeniowym poczucia jedności podmiotu i tożsamości z sobą samym jest jego iluzoryczny charakter. Dlatego dramat Bernharda i inscenizację Lupa odczytać można jako demaskację utożsamienia Ja z jego idealnym odbiciem w lustrze.

Warto jednak podkreślić, że Lupa posuwa się zdecydowanie dalej niż Bernhard. Po pierwsze, szczególnego znaczenia w jego inscenizacji nabiera dopisany wątek tzw. zespołu podpokładowego – młodych ludzi bawiących się w rytmach techno, których tajemnicza obecność na statku do końca pozostanie niewyjaśniona. Widzimy, jak ukradkiem, na drugim planie, przenoszą jakiś ładunek, lub gdy nagle wpadają na Kanta, prawie go trutując. Ich agresywne zachowanie stwarza poczucie zagrożenia i niebezpieczeństwa. Tym samym, pozbawiony porządku i harmonii świat przestaje pełnić rolę Lacanowskiego zwierciadła, w którym Kant mógłby rozpoznać absolutnie skończony i całościowy obraz samego siebie. Reżyser konfrontuje filozofa z obecnością Innego, „który w swej radykalnej inności stawia opór wszelkim próbom wtopienia go w idealnie lustrzaną płaszczyznę *imago*”, i który „pozostaje absolutnie niezrozumiały, wrogi, przerażający”³⁸. Kolejnym miejscem, które demaskuje iluzoryczny charakter wyobrażeniowej identyfikacji, jest samo ciało Kanta. Lupa nie tylko podejmuje za Bernhardem motyw postępującej ślepoty i schorowanego ciała, nad którym Kant traci kontrolę, lecz także przeformułowuje relację filozofa z papugą imieniem Fryderyk w taki sposób, by można ją było odnieść do doświadczenia *le corps morcelé*.

³⁷ Paweł Dybel, *op. cit.*, s. 240.

³⁸ *Ibidem*, s. 240.

W spektaklu Fryderyk jest już nie tylko – jak u Bernharda – papugą-rezonerem, ale też nieokreślonym (granym przez aktora) ludzko-zwierzęcym bytem zamkniętym w klatce. Jego istnienie odbywa się bardziej w sferze ciała niż mowy. Fryderyk zdaje się reagować i uzewnętrzniać (albo katatonicznym zniechęceniem, albo nagłym nerwowym pobudzeniem) stany emocjonalne „wewnętrznego życia Kanta”³⁹, co sprawia wrażenie jakby był – właśnie! – przedłużeniem ciała filozofa – oddzielnym, a jednocześnie przynależącym do niego elementem. Ciało Kanta nie jest więc tutaj czymś jednorodnym i spójnym, a wręcz przeciwnie – odczuwa je on także w jakimś obcym, oddzielnym od siebie „kawałku”.

Iluzja wyobraźniowego utożsamienia, która żyjącemu według ściśle określonych schematów filozofowi z Królewca zapewniała przekonanie o spójnym i całościowym obrazie samego siebie i świata, w inscenizacji Lupy rozpada się – i to po obu stronach lustrzanej powierzchni. Z jednej strony w chaosie pograża się rzeczywistość zewnętrzna, a z drugiej – ciało filozofa. Innymi słowy, podmiot naznaczony doświadczeniem rozpadu i utratą tożsamości z własnym ciałem staje naprzeciw niemożliwego do ogarnięcia, niebezpiecznego i przerażającego świata.

To „przedwyobraźniowe” doświadczenie własnego ciała jako chaosu i jako *le corps morcelé*, a także zderzenie z niemożliwą do uporządkowania i podporządkowania sobie rzeczywistością, która nie poddaje się narcystycznej identyfikacji Ja, uzupełnione zostaje wyłuszczającym podmiot z samego siebie aktem mówienia. Między bolesnym rozpoznaniem iluzoryczności wyobraźniowego utożsamienia a alienującym podmiot wobec samego siebie porządkiem symbolicznym zamyka się dramat Immanuela Kanta w inscenizacji Lupy.

5. Na szczytach panuje cisza

*Teraz dzieło jest ukończone i pójdzie swoją drogą
Niech teraz wszyscy łamią sobie nad tym głowy
jak najwięcej głów*

Thomas Bernhard, *Na szczytach panuje cisza*

³⁹ Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia...*, s. 194.

Moritz Meister dokonał tego, co nie udało się żadnemu z jego poprzedników. Po pierwsze – dzieło jego życia (tetralogia) zostało napisane, po drugie – został powszechnie uznany za największego z żyjących pisarzy niemieckich, po trzecie – historia i tradycja (zwłaszcza literacka, do której co chwilę się odwołuje) stanowią dla niego przyjazną przestrzeń, w której znalazł swoje miejsce. Na pierwszy rzut oka wydaje się więc zupełnym przeciwieństwem neurotycznych i psychotycznych jednostek, dla których język okazywał się pułapką uniemożliwiającą narodziny dzieła i spójnej tożsamości. Wszystko to jednak wyłącznie pozory. Okazuje się bowiem, że dzieło Moritza może uchodzić najwyżej za parodię dzieła, które Konrad zdołał napisać jedynie we śnie. *Tetralogia*, podobnie jak *O słuchu*, nie układa się w żadną spójną ani logiczną wypowiedź. Oba dzieła ocierają się o bełkot, ale o ile Konrad wyrzuca z siebie słowa w transgresyjnym szale, o tyle – jak podkreślał jeden z recenzentów – „bełkot Moritza jest żenująco trzeźwy”⁴⁰. W ostatniej – jak do tej pory – inscenizacji Bernharda, przygotowanej przez Lupe, widać wyraźne aluzje do *Kalkwerku*, sugerujące pewne podobieństwo między jednym a drugim dziełem. Między sceną zapisania studium przez Konrada, a sceną, w której Moritz odczytuje fragment swojego *opus magnum*, dają się dostrzec wyraźne analogie. Obaj zajmują to samo miejsce – środek sceny, obaj siedzą przy stoliku zwróceniem twarzy do widowni, w obu sytuacjach na stole spoczywa zapisane dzieło. W *Na szczytach panuje cisza* w trakcie odczytu ponad sceną wyświetlony zostaje niewyraźny, ale geometrycznie idealny okrąg – doskonała parodia niesymetrycznej figury, którą jako symbol pełni Konrad nabazgrał w swoim śnie. W wypadku obu dzieł widać ten sam zamiar – całościowego ujęcia. Warto to podkreślić, gdyż większość bohaterów przytaczanych tu inscenizacji tak właśnie pojmuje ideę dzieła. Konrad powtarzał, że każda znana mu praca poświęcona zagadnieniom słuchu zawsze była tylko fragmentaryczna, bowiem traktowała słuch tylko z jednej perspektywy właściwej jakiejś określonej naukowej dziedzinie. Kantowi dzieło (i życie, a właściwie dzieło-życie) zapewniało poczucie bezpieczeństwa związane z przekonaniem o spójnym świecie, podporządkowanym tożsamej ze sobą i oczywiście spójnej podmiotowości. W przypadku *Tetralogii* holistyczne

⁴⁰ Marcin Kościelniak, *Komedia? Tragedia?*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 41, s. 35.

podejście autora zdradza czytany fragment, gdzie kolejne zdania zdają się dotyczyć każde innego wątku – jakby autor próbował powiedzieć wszystko. Tymczasem – jak ujął to Derrida – „dostępne nam formy dyskursywne, zasoby obiektywizującej archiwizacji, są tak ubogie w porównaniu z tym, co się wydarza (...)”⁴¹.

Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że motyw dzieła, który wysuwał się zawsze na pierwszy plan, ilekroć Lupa podejmował z Bernhardem sceniczny dialog, wińczy właśnie scena Meistra czytającego swoją *Tetralogię*. To bardzo znacząca figura – kompromitacja idei dzieła, które miało stanowić całościowe ujęcie bytu, dowód możliwości poznania siebie i świata. W spektaklach Lupy tak rozumiana idea dzieła, podobnie jak idea całkowicie świadomego siebie i spójnego podmiotu, są właściwie figurami ich nieobecności, oznaczają jedynie niemożliwy do spełnienia zamysł. Iluzją okazuje się nie tylko dzieło Meistra, ale i on sam jako wcielenie porządku spójnego podmiotu. Jest w inscenizacji Lupy jedna scena, w której na dłuższą chwilę między małżonkami zapada milczenie. Moritz robi się coraz bardziej niespokojny, a w końcu dostaje niekontrolowanego ataku, w którym przewraca krzesło i uderza stołem o podłogę. Gdy żona próbuje go uspokoić, okazuje się, że jego ciało jest napięte, prawie sparaliżowane w dziwnym skurczu mięśni. Sytuacja, w której milknie mowa, moment, którego nie wypełnia symboliczny porządek języka, okazuje się nie do wytrzymania. Pozostanie więc głęboką, niedającą się usunąć ani zapełnić rysą, demaskującą iluzję spójnej tożsamości bohatera. Dotykamy tym samym po raz kolejny istoty doświadczenia bohaterów Bernharda w teatrze Krystiana Lupy: ucieczki przed niemożliwym do zniesienia, milczącym, opierającym się symbolizacji miejscem rzeczywistości w niemożliwą do spełnienia, choć wciąż ponawianą, próbę językowej reprezentacji.

Doświadczenie podmiotu w spektaklach Lupy zawsze wyłania się w perspektywie dzieła i/lub historii. Ta wspólna konstelacja, którą starałem się tutaj wydzielić i opisać, okazuje się dla każdej inscenizacji nie tyle – co, mam nadzieję, widać teraz wyraźnie – stałym i niezmiennym schematem, ile raczej funkcją pewnych zmiennych. Wiąże się to choćby

⁴¹ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, tłum. Michał Paweł Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11-12, s. 179.

z wielością różnych perspektyw, z jakich oglądamy kolejne wariacje na temat podmiotu, dzieła i historii. Dzieło jest tutaj jednocześnie marzeniem „wyrażenia całości”, aktem poznania zmierzającym do ocalenia tożsamości podmiotu, jak i świadectwem rozpadu, dezintegracji i wyobcowania podmiotu w języku. Historia z kolei okazuje się niemożliwym do udźwignięcia ciężarem zastygłych form; przeszłością, której nie sposób ująć w symboliczny porządek języka, ale też przeszłością, która była schronieniem zapewniającym (złudne, co prawda) poczucie bezpieczeństwa. W tej za każdym razem innej konfiguracji pozostaje tylko jedna stała. I, czego nietrudno się domyślić, jest nią doświadczenie podmiotu, które określa konfrontacja z niespójnym, niejednorodnym, nieuporządkowanym obrazem świata i samego siebie.

Czytać/pisać, czyli pozostaw(i)ać w zawieszeniu

*Ponieważ zaczynamy pisać, pisać inaczej,
musimy też inaczej czytać.*

Jacques Derrida, *O gramatologii*

Poza prawdą

*Czym jest literatura? Przedstawieniem. Czego? Prawdy. Oto,
w największym skrócie, historia pewnego uroszczenia (...).*

Michał Paweł Markowski, *Efekt inskrypcji.*

Jacques Derrida i literatura

*Powiedzielibyśmy „naprawdę”, jeśli mielibyśmy zaufanie do tego
słowa.*

Jacques Derrida, *O gramatologii*

*To nie jest żadna zdobycz, którą można zapisać w postaci
refleksji...*

*Objawienie prawdy w obcowaniu z lekturą Bernharda jest nie-
wymowne...*

Krystian Lupa

Jedną z najważniejszych zdobyczy poststrukturalizmu było niewątpliwie obalenie obowiązującego od Platona do Mallarmégo dogmatu

o referencyjnym charakterze literatury. Ów dogmat był swego rodzaju powinnością, która wyznaczała granice tak pisaniu, jak i czytaniu, i której przyświecać miał zawsze nadrzędny cel – odkrycie prawdy. Poststrukturalistom nie chodziło jednak o całkowite „zanegowanie odniesienia, odrzucenie *mimesis*, czy śmierć egzegezy”⁴², ale o podważenie ich totalizującej i zawsze nadrzędnej pozycji określającej cel lektury i interpretacji. Mallarmé stał się dla Derridy synonimem końca pewnej epoki – pewnego sposobu myślenia i pewnego sposobu pisanie – w których „słowo (znak językowy) pojawiało się w funkcji pośredniczącej: istniało tylko po to, by przekazać ukryty poza nim sens (i w konsekwencji uobecnić «rzecz»)”. Chodziło przede wszystkim o to, że Mallarmé „wykopał nie dającą się zapętnić lukę między słowami i rzeczami”⁴³. Uwolnienie literatury spod władzy referencji, prawdy i pozatekstowego sensu, który w tekście właśnie miał być uobecniony, przyniosło również istotne i fundamentalne zmiany w kwestii interpretacji, która przestała być jednoznacznie ukierunkowana na wydobywanie rzekomo zapisanych w tekście sensu, prawdy i rzeczy samej. Vincent B. Leitch pisał:

Teksty nie ukrywają (...) jedności czy znaczenia, które może być odkryte lub zrekonstruowane przez uważną interpretację, niemniej jednak miraż ujednoliconych „struktur głębokich”, lub kontrolującej „intencji autorskiej”, utrwalających „odniesień” czy „reprezentacji” jeszcze ciągle asekurowują silne tradycyjne przekonania i wiarę w prawdę literatury (...) prawda w (o) literaturze jest iluzją⁴⁴.

Zanim jednak przejdziemy do kwestii czytania, przyjrzyjmy się najpierw temu, co ma być przedmiotem lektury, a więc tekstowi, a konkretnie ostatniej powieści Bernharda. *Wymazywanie* najprościej określić można jako tekst, który odgrywa własną niereferencyjność i swą siłę czerpie właśnie z nieobecności desygnatu. Jeżeli tym, do czego odnosić ma się monolog Franza, jest portret jego rodziny i rodzinnej posiadłości

⁴² Michał Paweł Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Homini 1997, s. 229.

⁴³ Ten i poprzedni cytat za: Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, s. 108.

⁴⁴ Vincent B. Leitch, *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, cyt. za: Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja jako krytyka interpretacji*, „Ruch Literacki” 1985, z. 5-6, s. 381.

Wolfsegg, a także relacje między nim a członkami rodziny, to przyznać trzeba, że taki portret po prostu nie istnieje, choć każde niemal zdanie, na każdej z ponad pięciuset stron powieści nie jest niczym innym, jak właśnie – by pozostać w kręgu tej samej metafory – malowaniem owego portretu. Ale każde pociągnięcie pędzlem może zastąpić inne, które zaprzeczy temu pierwszemu, bądź poda je w wątpliwość. Oddajmy na krótką chwilę głos Franzowi:

Fotografia utrwała jedynie groteskowy i komiczny moment, pomyślałem, nie pokazuje człowieka, jakim, ogólnie rzecz biorąc, był za życia, fotografia jest podstępny, perwersyjny zafalszowaniem, każda fotografia (...) jest absolutnym pogwałceniem ludzkiej godności, potwornym zafalszowaniem natury (...). To są oni, powiedziałem do siebie, tacy, jacy są w rzeczywistości, (...) tacy, jacy byli w rzeczywistości (...). Wszyscy troje są tacy załękni, tacy podli, tacy komiczni. Nie ścierpiałbym wszakże w swoim biurku, pomyślałem, zafalszowanego obrazu rodziców i brata. Tylko faktyczne, prawdziwe wizerunki. Tylko to, co absolutnie autentyczne (...) ⁴⁵.

Albo:

Z drugiej strony, powiedziałem do Gambettiego, niewykluczone, że tylko ja tak myślę, chociaż wszystko wygląda, być może absolutnie inaczej, całkiem odwrotnie (...). Nienawidzimy wszakże tylko wtedy, gdy nie mamy racji, i tylko dlatego, że jej nie mamy ⁴⁶.

To tylko dwa z wielu przykładów zakwestionowania prawdziwości wcześniejszej wypowiedzi i jednoczesnego podważenia wiarygodności siebie samego, jako jednostki wydającej sądy i opinie, jako myślącego i mówiącego podmiotu. W takiej sytuacji obraz rodziny Franza Josefa pozostaje cały czas w zawieszeniu między przysłowiowym „dobrym” a „złym”, zawsze nie-pełny, nie-jednoznaczny i nie-skończony, a przez to ostatecznie zawsze nie-obecny. *Wymazywanie*, kwestionując własną referencyjność, aktywizuje i afirmuje to, co Derrida nazywał „obiegami znaków”, odraczającym „chwilę, w której moglibyśmy napotkać rzecz samą, zawładnąć nią, przyswoić sobie, lub nią szafować, dotknąć jej, zobaczyć,

⁴⁵ Thomas Bernhard, *Wymazywanie*, tłum. Sława Lisiecka, Wyd. W.A.B. 2004, s. 23-24.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 86.

mieć ją w obecnej naoczności”⁴⁷. Tym samym podważeniu ulega zasadność i możliwość wszelkiej interpretacji, zmierzającej do „uobecnienia” rzeczy samej, odkrycia sensu dzieła i pozatekstowej prawdy. Wskazując na Nietzscheański rodowód myśli Derridy, Anna Burzyńska pisze:

Nie chodziło tu więc o zakwestionowanie samego procesu interpretacji, lecz właśnie o zakwestionowanie *arché* i *telos*: *arché* jako niezależnego, uprzedniego wobec tekstu źródła sensu i *telos* – powrotu do tego źródła, odzyskania sensu, a więc – finalistycznego pojmowania interpretacji. Kluczową kwestię stanowił tu więc znów sprzeciw wobec teleologii, a także wobec założenia konkluzywności procesu interpretacji⁴⁸.

Tekst Bernharda, zawieszając możliwość ostatecznego rozstrzygnięcia, „desygnuje przede wszystkim – jak powiedziała by Paul de Man – dystans w relacji do swego źródła”⁴⁹, nie zaś samo źródło, a uniemożliwiając ostateczne od-czytanie, broni się przed „unieruchomieniem” i „zamknięciem”. Otwiera tym samym przestrzeń nie-odczytaniu (*misreading*)⁵⁰, a więc prawdziwie twórczej lekturze:

Czytanie jako takie jest przekształcaniem, a nie przenoszeniem prawdy. (...) Każde czytanie jest z konieczności nieodczytaniem. Teksty są nieodczytywalne. Krytyka domaga się spełnienia tego, co nie może być spełnione – odczytania tekstów. Nie mogą istnieć „właściwe” lub „obiektywne” odczytania⁵¹.

Inscenizacja Lupy nie jest egzegezą tekstu literackiego, który *notabene* sam bardzo skutecznie broni się przed takim potraktowaniem

⁴⁷ Jacques Derrida, *Różnia*, tłum. Janusz Skoczylas, Stanisław Cichowicz, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, red. Maciej J. Siemek, Czytelnik 1978, s. 383.

⁴⁸ Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, s. 256.

⁴⁹ Paul de Man, *Blindness and Insight*, za: Anna Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, s. 286.

⁵⁰ Termin *misreading* nie oznacza bynajmniej – jak to często rozumiano – celowego popełniania błędów w trakcie lektury, ale podkreśla raczej niemożliwość ostatecznego odczytania. Dotyczy więc zasadniczej różnicy między „czytaniem” a „od-czytaniem”. Ostateczne odczytanie oznaczałoby bowiem kres czytania. *Misreading* było więc – poza wszystkim innym – kategorią krytyczną wymierzoną przeciwko teleologicznemu pojmowaniu lektury. Na temat znaczenia *misreading* zob. Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja jako...*, s. 383, a także eadem, *Anty-teoria literatury*, s. 329.

⁵¹ Vincent B. Leitch, *Deconstructive Criticism...*, cyt. za: Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja jako...*, s. 381.

i zawłaszczeniem – sprowadzeniem do sensu. Z drugiej strony w najprostszy sposób określić ją można jako rodzaj scenicznej lektury, która – co chyba najważniejsze – podtrzymuje niereferencyjność tekstu, a także – spełniając marzenie Derridy – „wychodzi naprzeciw literackiemu zdarzeniu”⁵² i prowadzi do dalszej lektury. Lupa przyznawał się szczerze w jednym z wywiadów:

I robię *Auslöschung*, nie rozumiejąc do końca tej książki. (...) [Z]etknąłem się... z jakimś dążeniem zmaconym. Zawikłanym. I poplątanym. Jakbym dostał pęk sznurów zasupłanych niemiłosiernie, wiedząc, że nie mogę, nie potrafię tak ich rozplątać, by przyjrzeć się każdemu z nich z osobna. Musiałem przenieść na scenę całe to kłębowisko, żeby ocalić to, co być może dopiero młodszy będzie umiał odczytać⁵³.

Inscenizacja – podobnie jak tekst – odgrywa nieobecność desygnatu, a więc tego, co byłoby ostatecznym, skończonym i jednoznacznym obrazem rodziny. Pytanie, jaka naprawdę była rodzina Franza, pozostaje bez odpowiedzi. Taki właśnie sposób czytania, wolny od ostatecznych rozstrzygnięć, pozostający (i pozostawiający widzów) w ciągłym zawieszeniu, ujawnia się w kilku co najmniej zabiegach inscenizacyjnych, a także – a może przede wszystkim – w aktorstwie. Matka (Jadwiga Jankowska-Cieślak), Ojciec (Adam Ferency) i siostry (Jolanta Fraszyńska i Agnieszka Roszkowska) mają wszystkie te cechy, które przypisuje im Franz: małostkowość, oziębłość, brak wyższych uczuć czy intelektualne ograniczenie, ale równocześnie niosą w sobie pełne ich przeciwieństwo. Na dwubiegunowość właściwie każdej postaci, a przede wszystkim Matki zwracał uwagę choćby Piotr Mitzner w swojej adnotacji do wywiadu z Jankowską-Cieślak:

Miałem wrażenie, że aktorka chwilami zaciekle grała przeciw wizji złej matki. (...) Czy naprawdę sądziła, że Franz wymyślił Kafkę? Przecież kiedy (...) syn szydzi z idealizujących ją wspomnień Spadolini o jej wielkiej kulturze, o miłości do Mahlera, ona nie pyta, kto to jest Mahler, tylko:

⁵² Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, s. 500. O „zdarzeniowości” lektur Derridy zob. także e a d e m, *Anty-teoria literatury*, s. 303-304.

⁵³ Barbara Matkowska-Święś, *Podróż do Nieuchwytnego. Rozmowy z Krystianem Lupą*, Wyd. Literackie 2003, s. 30-31.

Kto ci powiedział? (...) Nic nie wiemy o Matce. Tak jak o innych ludziach z Wolfsegg⁵⁴.

Podobnie rzecz ma się z tymi, którzy mieliby znaleźć się po drugiej stronie – a więc intelektualistami i artystami, rzekomo wolnymi od myślowego i duchowego kalektwa. Okazuje się bowiem, że zarówno sam Franz, jak i Wuj Georg – pierwszy wyklęty z rodziny, czy Maria – ukochana poetka Muraua, są w równej mierze „poetami”, co „kabotynami”.

Inny przykład – scena kolacji ze Spadoliniem, w Wolfsegg, w przeddzień pogrzebu rodziców. Kardynał w długim monologu wychwala najpierw ojca, a potem matkę Franza. Wygłasza więc na ich temat opinie zupełnie niezgodne ze słowami Franza. Określa ich jako ludzi wysokiej kultury, jako „umysły filozoficzne”, o głębokiej wrażliwości i dużej wiedzy. Franz siedzi przy stole, słucha, ale po pewnym czasie zwraca się bezpośrednio do widzów (jako narrator własnego wspomnienia?) z kąśliwym i ironicznym niedowierzaniem. Przyznaje, co prawda, że każdy ma prawo widzieć kogo innego, ale nie ma pojęcia, jak i gdzie można było zobaczyć w jego rodzicach takich ludzi, jakich widział w nich Spadolini. A może kardynał wcale tak o nich nie myśli? Może ten pean podyktowała jedynie potrzeba „stosownego” zachowania? Tak czy inaczej, nie sposób rozstrzygnąć, który z nich ma rację. Gdy Spadolini wstaje od stołu i chwiejnym krokiem podchodzi do Franza, ten nagle pada na ziemię, gaśnie światło i rozbrzmiewa muzyka. Padł rażony siłą prawdy czy kłamstwa, jakie usłyszał? Niemal każda scena, a w efekcie cały spektakl, w nieskończoność piętrzy podobne pytania, na które nie sposób udzielić jednej odpowiedzi.

O niemożliwości ostatecznego rozstrzygnięcia świadczy także nieokreślony status scen retrospektywnych, który uniemożliwia bezpośrednie odniesienie ich do rzeczywistości. Nie wiemy bowiem, czy (i na ile) mogą być one „zafałszowane” subiektywnym marzeniem, wspomnieniem bądź snem Franza. Wydarzenia rozgrywane na scenie nieustannie balansują na granicy rzeczywistości i przywidzenia, jawy i snu bądź halucynacji. Lupa z dużym wyczuciem konstruuje sceniczne obrazy, zacierając ich kontury i rozmywając kształty, pozbawia widza możliwości

⁵⁴ *Wymazywanie matki*, z Jadwigą Jankowską-Cieślak rozmawia Piotr Mitzner, „Daskalia” 2001, nr 42, s. 9.

rozpoznania i odróżnienia tego, co mógłby on uznać za obiektywne, od tego, co subiektywne, majaków od rzeczywistości, prawdy od fałszu. Więcej nawet, udowadnia – za Bernhardem – że takie rozróżnienie jest tyleż niemożliwe, ile w doświadczeniu teatralnym zupełnie niekonieczne. Podczas gdy – jak pisał Leitch – „redukcja tekstu do «właściwego» lub pojedynczego, homogenicznego odczytania jest zahamowaniem wolnej gry jego elementów znaczących”⁵⁵, to inscenizacja Lupy nie „redukuje” tekstu Bernharda, nie rości sobie prawa do jego eksplikacji. Ona stanowi raczej propozycję lektury, która podtrzymuje nieustanny ruch elementów znaczących przy jednoczesnej nieobecności desygnatu. Stawia też czytelnika/widza przed możliwością (a może nawet koniecznością) lektury/interpretacji, która zrezygnuje z roszczeń konkluzywności, dialektycznego porządkowania i ostatecznego rozstrzygnięcia o prawdzie bądź fałszu i godzi się na to, by pozostać w zawieszeniu.

Przeciw *mimesis*

...to nie znaczy,
że w teatrze należy pokazywać życie...

Antonin Artaud

Powyższy cytat, wykorzystany przez Bernharda jako motto do *Immanuela Kanta*, potraktować można jako – tyleż lakoniczny, co dosadny – manifest określający charakter jego praktyki pisarskiej. W *Immanuelu Kancie* mamy do czynienia z jawnym zafałszowaniem biografii filozofa z Królewca, a co za tym idzie z radykalnym zaprzeczeniem zasadzie *mimesis*, określającej funkcję literatury jako przedstawiającą/naśladującą uprzednią wobec niej rzeczywistość. Sięgając po historyczną postać, osadził ją Bernhard w ahistorycznym kontekście, który – o czym pisałem wcześniej – nie tylko nie jest odzwierciedleniem historycznych realiów życia Kanta, ale też mnoży odniesienia do różnych epok. Kant płynący do Ameryki znajduje się nie tylko poza historią, ale poza jakimkolwiek porządkiem czasowym. *Wymazywanie* z kolei czytać można jako tekst tematyzujący problem przedstawiania/naśladowania, ukazujący problematyczność referencji nie tylko literatury, ale i samego języka.

⁵⁵ Vincent B. Leitch, *The Lateral Dance: The Deconstructive Criticism of J. Hillis Miller*, cyt. za: Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja jako...*, s. 383.

Zaczerpnięte z Artauda motto okazuje się – może paradoksalnie – równie istotne w przypadku inscenizacji Krystiana Lupy. W *Immanuelu Kancie* reżyser włączył ten cytat w strukturę spektaklu – w ostatniej scenie jedna z postaci kilkakrotnie wykrzykuje tę kwestię w kierunku publiczności. Ten jawnie metateatralny gest wydaje się znaczący nie tylko jako powtórzone *credo* dramaturgisty. Rzuca bowiem pewne światło tak na wcześniejsze (*Kalkwerk*), jak i późniejsze (*Rodzeństwo*, *Wymazywanie*, *Na szczytach panuje cisza*) inscenizacje tekstów Bernharda, przede wszystkim jeśli chodzi o kwestię statusu świata scenicznego, który – w myśl klasycznej teorii *mimesis* – miał być naśladowaniem rzeczywistości. Taki model spełnia tylko *Rodzeństwo*, w którym przestrzeń sceniczna przedstawia skrupulatnie odtworzony mieszczański salon z początku wieku. Od razu jednak trzeba zaznaczyć, że ów realizm doskonałego wcielenia rzeczywistości w „pudełkowej” scenie, oddzielonej od widzów przysłowiową czwartą ścianą, dotyczy tylko przestrzeni. Kostiumy i rekwizyty pochodzą już jednak zarówno ze współczesności, jak z początku XX wieku i bardzo dyskretnie rozbijają – precyzyjnie skądinąd skonstruowaną na pozostałych planach – iluzję rzeczywistości. W przypadku pozostałych inscenizacji zabiegi podważające jednoznaczność odniesienia do pozascenicznego świata są już zdecydowanie bardziej radykalne. Należą do nich postaci-narratorzy, zwracający się bezpośrednio do widowni (Fro i Wieser w *Kalkwerku* czy sam Franz Josef w *Wymazywaniu*). W scenie zamykającej *Wymazywanie* w roli narratora występuje sam reżyser czytający z offu fragment testamentu Franza. Odczyt kończą słowa: „Podpisano Franz Jozef Murau (urodzony w roku 1934 w Wolfsegg, zmarły w roku 1983 w Rzymie)”. Bernhard zamknął cały monolog, czy też całe *Wymazywanie*, które napisał Franz, w cudzysłów użytej tylko na samym początku i na samym końcu powieści formy trzecioosobowej czasownika „pisze”, co sprawia, że *Wymazywanie* odczytać można jako przepisanie przez niego *Wymazywania* Franza. Lupa rozpoczyna spektakl od retrospektywnej sceny z dzieciństwa bohatera, której nie ma w oryginale, kończy zaś powtórzeniem narracyjnego gestu autora, ujawniając swoją pozycję twórcy spektaklu, albo – co w tym przypadku należy rozumieć dosłownie – tego, kto czyta, kto dokonuje scenicznej lektury i ponownego przepisania tekstu.

Podobnym gestem rozbijającym iluzję spektaklu kończy się *Na szczytach panuje cisza*. Lupa wykorzystuje tu przedzieloną na pół obro-

tową scenę, która do tej pory za każdym razem ukazywała jedno z dwóch pomieszczeń domu państwa Meistrów. Teraz jednak, gdy Moritz odczytuje fragment swej *Tetralogii*, scena zatrzymuje się w połowie pełnego obrotu, a ściana, oddzielająca dwie wspomniane wyżej przestrzenie, ustawiona zostaje prostopadle do widowni. W ten, jakże prosty, sposób dochodzi do zakwestionowania mimetycznej funkcji sceny. Aktorzy siedzą na krzesłach ustawionych w rzędzie na proscenium, na granicy dwóch światów – sceny i widowni. Gdy po ostatnich słowach Meistra pada z ust Wydawcy (skierowane właściwie w stronę widowni) podsumowanie: „Oto mamy arcydzieło”, znaczenie tej wypowiedzi odnosi się tyleż do *opus magnum* Moritza, co do spektaklu Lupy. Metateatralne, ale też – a może przede wszystkim – autoironiczne znaczenie tego gestu wydaje się oczywiste.

Wszystkie tego rodzaju zabiegi reżyser zdaje się wykorzystywać w określonym celu, który – przynajmniej w moim przekonaniu – widać już w samej architekturze przestrzeni tych spektakli. Scenografia za każdym razem składa się z podobnych elementów: krzeseł, stołów, okien, drzwi i ścian, ale już sposoby ich łączenia wskazują na swego rodzaju umowność i – co chyba ważniejsze – odsłaniają też pewne miejsca otwarcia na teatralną, ale pozasceniczną rzeczywistość. Przykładem służą częściowo odsłonięte zaplecze sceny w *Kalkwerku* i *Wymazywaniu*, czy dość częste wprawianie w ruch „obrotówki” w *Na szczytach panuje cisza*. Reżyser i autor scenografii w jednej osobie zyskuje tym samym efekt niemal organicznego, fizycznego połączenia sceny i widowni we wspólną przestrzeń jednokrotnego doświadczenia, które spełnia się za każdym razem od nowa i za każdym razem inaczej. Tak skonstruowana przestrzeń wymyka się mimetycznym i referencyjnym wymogom, nie odnosi się do rzeczywistości, ani nie naśladuje niczego poza sobą. To, co ją i rozgrywany na niej spektakl określa, leży raczej po stronie zdarzenia niż *mimesis*. Zdarzenie jest tutaj przestrzenią spotkania Bernharda i Lupy, tekstu i jego scenicznej lektury, ale też widza i spektaklu, jako kolejnego ogniwa w łańcuchu czytania.

Pomimo ustalonej struktury, zdarzenie każdego spektaklu Lupy otwiera się na moment teraźniejszości. Do zjawisk dość powszednich i oczywistych w tym teatrze – sprowadzonych już właściwie do roli dobrze znanej anegdoty – należy zaliczyć obecność na widowni reżysera, który z ostatniego rzędu ingeruje w materię spektaklu, wybija rytm na bębnie, zawodzi melodie – i w ten sposób „prowadzi” w pewnym

sensie aktorów, stymulując jednocześnie ich reakcje. Lupie nie chodzi o tani efekt. Jego aktywna obecność wynika przede wszystkim z tego, że traktuje on inscenizację nie jako gotowy, zamknięty i skończony twór, ale jak coś, co za każdym razem powstaje niejako od nowa, coś, co się wydarza. W *Wymazywaniu* o sile zdarzeniowości – co zabrzmi może banalnie – świadczą przede wszystkim aktorzy. To od nich zależy, które cechy swych tak bardzo niejednoznacznych postaci wyeksponują mniej, a które bardziej, w jakim momencie spektaklu, w którą stronę wychyli się dana postać: dobrej czy złej matki, histerycznego czy zranionego Franza. W takiej perspektywie jasne i dość oczywiste wydaje się, że nie będzie dwóch takich samych spektakli, dwóch takich samych lektur, a więc nigdy nie będzie można mówić o ostatecznym odczytaniu tekstu Bernharda przez Lupę ani też o ostatecznym odczytaniu spektaklu przez widza. Oczywiście trzeba zaznaczyć, że „zdarzeniowość” to cecha przyrodzona i właściwa każdej formie teatru, jednakże w teatrze Lupy odgrywa ona szczególną rolę. Sceniczna rzeczywistość relacji między aktorami/postaciami, którą nazwał kiedyś „Utopią”, wymaga ciągłej gotowości i nieustannej kreacji, a nie odtwarzania raz ustalonego schematu.

Warto też podkreślić, że „zdarzenie” to termin, którym sam Derrida określał swoje praktyki lekturowe, wskazując tym samym na ich dynamikę, nieprzewidywalność i jednokrotność. „Jest więc ona [lektura] – pisze Anna Burzyńska o praktykach czytania francuskiego filozofa i niech to zdanie posłuży za komentarz do scenicznej lektury w wykonaniu Lupy – zawsze inna jak niepowtarzalny «spektakl» odgrywany na «scenie tekstu» literackiego”⁵⁶.

Aporie inscenizacji

Istnieje „system” i istnieje tekst, w tekście zaś – szczeliny i zasoby, które nie dają się opanować przez systematyczny dyskurs.

Jacques Derrida

Derrida nie próbuje wcale dowieść, że rozstrzygnięcie sensu jest w ogóle niemożliwe, ale że istnieją w tekstach także takie miejsca, które je uniemożliwiają.

Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*

⁵⁶ Anna Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, s. 304.

Czytając pisma filozofów, których dzieło stanowi fundament myśli zachodniej, a więc Platona, Jeana Jacquesa Rousseau czy Claude'a Lévi-Straussa, Derrida dowodził, że teksty te są wewnętrznie sprzeczne, to znaczy, że istnieje pewien wyraźny rozziew między przeprowadzaną przez autorów argumentacją, konstytuującą pewien myślowy koncept, a tym, co przynosi uważna lektura samego tekstu. Mówiąc inaczej, „poziom retoryczny wchodził tu w konflikt z planem konceptualnym, «tekstualność» stawiała na przeszkodzie ideologii”⁵⁷. Praktyka czytania Derridy, określająca zakres działań i strategie tak zwanej pierwszej fazy dekonstrukcji, polegała między innymi na wyszukiwaniu w trakcie lektury pewnych pojęć, „co do których jednoznaczne rozstrzygnięcia (prawda lub fałsz) okazywały się po prostu niemożliwe”⁵⁸. Wskazywanie na istnienie w samych tekstach owych „nierozstrzygalników”, wyłamujących się binarnym opozycjom, miało na celu „ujawnienie kruchości konstrukcji pojęciowych”, na których opiera się „dominujący od starożytności model myśli zachodniej”, określany jako metafizyka obecności. Kwestionując matryce pojęciowe wykształcone na gruncie metafizyki, Derrida wskazywał na fakt, że stanowią one fundamenty nie tylko filozofii, ale też nauki i wiedzy o literaturze, a przede wszystkim konstytuują pewien określony, ale i powszechny model interpretacji, nastawionej na „odzyskiwanie” bądź „uobecnianie” sensu⁵⁹. Praktykowana przez Derridę lektura ujawniała także – o czym warto pamiętać – represyjny charakter dyskursu filozoficznego, który by ocalić własne panowanie, uciekać musiał się do wykluczenia bądź systematycznego i nieustannego przemilczania tego, co inne. Sam Derrida określał to następująco:

Być może słowa tego typu lepiej niż inne wyznaczają miejsca, w których dyskurs nie może już panować, osądzać, rozstrzygać: pomiędzy tym, co pozytywne, i tym, co negatywne, dobre i złe, prawdziwe i fałszywe. Stąd usiłowanie wykluczenia ich z języka i z miasta w celu odtworzenia nieosiągalnej homogeniczności dyskursu, tekstu, organizmu politycznego⁶⁰.

Przedstawiony tu w bardzo dużym (wręcz ogromnym, skądinąd jednak koniecznym) uproszczeniu zakres działania wczesnej fazy dekon-

⁵⁷ E a d e m, *Dekonstrukcja i interpretacja*, s. 394.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 425.

⁵⁹ Zob. *ibidem*, s. 19-25.

⁶⁰ *Derridiana*, red. B o g d a n B a n a s i a k, Wyd. Inter Esse 1994, s. 17-18.

strukcji Derridy, jakkolwiek ograniczał się do lektury tekstów filozoficznych, stał się niezwykle inspirujący dla literaturoznawstwa, zwłaszcza w odniesieniu do zagadnień czytania i interpretacji. „Poprzez – jak pisze Anna Burzyńska – unaocznianie «wewnętrznych» komplikacji procesów znaczeniowych zachodzących w tekstach Derrida próbował przy ich pomocy wykazać daremność gestów uobecniania sensu, a zarazem – utopijność wysiłków zmierzających do «opanowywania» (uspójniania, scałościowywania itp.), właściwych tradycyjnym modelom odczytywania”⁶¹. I dodaje w innym miejscu: „Dekonstrukcja ostatecznie nie próbowała podważać obecności sensu, ale wskazywać miejsca jego nieobecności”⁶².

Oczywiście to, co kryje się pod hasłem dekonstrukcja, zarówno w wydaniu – by tak rzec – prekursorskim, a więc Derridy czytającego Platona czy Rousseau, jak i w przypadku praktyk czytania literatury, zawsze dotyczyło tekstu (filozoficznego bądź literackiego), zaś „nierozstrzygalnikami” były zawsze słowa. To – na pierwszy rzut oka – tautologiczne i w gruncie rzeczy zbędne stwierdzenie wydaje mi się jednak konieczne, choćby po to, by zaznaczyć w tym właśnie miejscu pewnego rodzaju przesunięcie idei dekonstrukcji z przestrzeni tekstualnej (literackiej bądź filozoficznej) do teatralnej. Inaczej rzecz ujmując – wciąż będziemy mówić o tekście, rozumianym jednak jako – by posłużyć się określeniem Ryszarda Nycza – „rzeczywistość zmediatyzowana semiotycznie”⁶³, którą w naszym przypadku stanie się spektakl teatralny. Postaram się więc wskazać w inscenizacjach Krystiana Lupy pewne „aporetyczne” momenty, które stawiają zdecydowany opór tradycyjnym hermeneutycznym praktykom interpretacyjnym, nastawionym na deszyfrację i wyjaśnianie ułożonego w inscenizacji sensu. Nierzadko zdarza się, że krytycy i recenzenci całkowicie pomijają takie momenty bądź w mniejszym lub większym stopniu lekceważą jako nieprzydatne dla spełnienia przez dyskurs analityczny funkcji eksplikacyjnej. Tymczasem niejednokrotnie punktem wyjścia dla dekonstrukcyjnych praktyk były właśnie te momenty w tekstach, które stawiały opór „totalizacji znacze-

⁶¹ Anna Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, s. 340.

⁶² *Ibidem*, s. 276.

⁶³ Ryszard Nycz, *Słowo wstępne*, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, Słowo/obraz terytoria 2000, s. 10.

nia". W przypadku omawianych spektakli Lupy takie właściwości zdają się mieć: postać Fryderyka i jego relacja z Kantem czy do końca niewyjaśniony i niejasny wątek „zespołu podpokładowego” w *Immanuelu Kancie*, a także projekcje wideo w *Na szczytach panuje cisza*.

Fryderyk (Krzysztof Dracz) w *Immanuelu Kancie* bywa przez recenzentów określany jako „ogromna, gadająca papuga”, „demoniczna papuga”, ale też „odczłowieczony więzień niewielkiej klatki”, a jego relacja z filozofem jako „autentyczna więź”, którą „otacza mrok”. Trudności, jakie nastęrcza komentatorom grana przez Dracza postać, co czasem prowadzić może do usuwania tego wątku na drugi plan, dotyczą zasadniczej kwestii niemożności odpowiedzenia na pytanie, kim bądź czym jest Fryderyk, albo „co znaczy?”. Jednocześnie jest i nie jest papugą (porusza się jak papuga), człowiekiem (ma postać człowieka, bez „ptasiej” charakterystyki), człowiekiem udającym papugę itd. A może jest swego rodzaju wrażliwą membraną, nagim organem, oderwanym fragmentem organizmu filozofa, który nie tyle został zamknięty w klatce, ile znajduje w niej schronienie przed bezpośrednim działaniem świata zewnętrznego? Jego obecność w spektaklu przynależy raczej do sfery ciała i niejasnych psychosomatycznych reakcji w relacji z Kantem: pobudzenia, napięcia, katatonicznego bezruchu, co – jak zgrabnie określił to Grzegorz Niziołek – stanowi rodzaj „unerwienia”⁶⁴ tej relacji. Fryderyk, jako byt wielokrotnie złożony, hybrydalny, jest w inscenizacji Lupy figurą nieskończonego odwlekania znaczenia; figurą, której interpretacja nie jest w stanie zawłaszczyć ani wyczerpać i która stawia zdecydowany opór dyskursywnym wymogom, a dzięki nieustannemu i nieskończonemu ruchowi nie daje się sprowadzić do jednego miejsca i pojedynczego znaczenia.

Śledząc w inscenizacji *Immanuela Kanta* wątek sprzeciwu wobec interpretacji, nie sposób pominąć kwestii tajemnicy „zespołu podpokładowego”, a więc efektu zdecydowanej ingerencji reżysera w strukturę dramatu. Dopisanie tego wątku wydaje się po prostu swego rodzaju kpina z deszyfratorskich zapędów interpretacji i interpretatorów. „Na transatlantyku podróżują również osoby, o których powiedzieć się da niewiele”⁶⁵, pisze jeden z recenzentów. Tajemniczy, często agresywni

⁶⁴ Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia...*, s. 193.

⁶⁵ Tadeusz Kornas, *Titanic Krystiana Lupy*, „Echo Krakowa” 1996, nr 38, s. 8.

pasażerowie tworzą atmosferę zagrożenia, ponadto przewożą na statku jakiś ładunek. Cały wątek „podpokładowych”, który stanowi „drugą, ukrytą akcję, niejasną, porwaną” i rozgrywającą się niejako na „obrzeżach przedstawienia”⁶⁶, mocno przykuwa uwagę. Ale ich tajemnica do końca pozostanie tajemnicą, poza wszelkimi możliwościami jej odkrycia i wyjaśnienia. Przypomina to sytuacje znane z filmów Davida Lyncha, a przywołanie w kontekście niniejszych rozważań jednego z najwybitniejszych „postmodernistów” światowego kina wydaje się niekoniecznie nie na miejscu.

W *Na szczytach panuje cisza* nad sceną umieścił Lupa ogromny ekran. Na początku widać na nim jedynie spokojne bądź wzburzone niebo, pokryte gęstymi, zanurzonymi w ciężkim i masywnym granacie chmurami, przez które od czasu do czasu przenikają intensywne promienie słońca. Później pojawiają się kolejno: obracająca się, ogromna, nieregularna bryła (kryształ?), której struktura pozostaje tylko częściowo rozświetlona; okno na tle nieboskłonu; fragment jakiegoś pokoju i nagi mężczyzna przechadzający się powoli na czworakach po ścianie; ta sama przestrzeń wypełniająca się stertą krzeseł; szczyt górski przysłonięty chmurami; wilk szykujący się do skoku, który w ułamku chwili zmienia się w wyprostowaną sylwetkę nagiego człowieka; wreszcie na końcu, tuż przed odczytem Meistra, ruchowi obrotowemu sceny towarzyszy obracający się świetlisty okrąg/obręcz na wodzie. I znowu recenzenci w przeważającej większości pomijają te projekcje bądź też tylko enigmatycznie, co zdawkowo określają jako, na przykład, „mgliste świadectwa obecności innego wymiaru istnienia”⁶⁷ albo „perspektywę Wielkiej Przemiany, zawsze obecnej w spektaklach Lupy”. I zaraz dodają: „[Projekcje] wydają się jednak nieistotnym ornamentem”⁶⁸. Część z tych obrazów (choćby okrąg) rzeczywiście może odsyłać do – znanego zwłaszcza z wcześniejszych spektakli reżysera – kręgu Jungowskich (i nie tylko) symboli, które da się odczytać jako (by ograniczyć się do najprostszego możliwego skojarzenia) rodzaj wędrówki, transgresji – ruchu ewolucyjno-indywidualnego po linii wertykalnej, w kierunku peł-

⁶⁶ Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia...*, s. 195.

⁶⁷ Olga Katafiasz, *Po premierze*, „Didaskalia” 2006, nr 75, s. 7.

⁶⁸ Rafał Węgrzyniak, *Niemoc Moritza Meistra*, „Odra” 2006, nr 11, cyt. za: www.e-teatr.pl.

ni. Jednakże w przypadku tego spektaklu i tego bohatera trudno znaleźć inny niż autoironiczny związek takich skojarzeń z materią przedstawienia – dzieło Meistra okazuje się przecież litą grafomanią, napisaniu której nie mogła towarzyszyć żadna iluminacja. Można też powiedzieć, że Lupa cytuje tu trochę sam siebie, myląc jednak tropy i zacierając ślady. Autoreferencyjność jest tylko jednym z wielu takich śladów pozostawionych interpretacji. Ostatecznie bowiem tak samo trudno zakreślić obszar znaczeniowy, do którego projekcje te miałyby się odnosić, jak i znaleźć dla nich jednoznaczne usytuowanie w spektaklu. Pytanie o ostateczny sens po raz kolejny pozostać musi bez odpowiedzi.

Urwane ślady sygnifikacji. W stronę ciała i muzyki

Tam gdzie wyobrażenie przestaje już widzieć i czuć,

gdzie traci swoją materię

– tam się zaczyna muzyka...

Nie jestem pewien, czy to jest właśnie tak, jak powiedziałem...

Krystian Lupa, *Utopia 2. Penetracje*

Skoro obrazy i funkcja, jaką pełnią w spektaklu, stanowią pewnego rodzaju „strukturę oporu” wobec unieruchomienia znaczenia, cóż w takim razie pozostaje? Jaka jest alternatywa dla tradycyjnego modelu lektury? Otóż jedną z możliwości wydaje się odrzucenie konieczności występowania w hermeneutycznym pościgu za ostatecznym *signifié* na rzecz *stricte* sensualnego odbioru. Kwestia przyjemności lektury systematycznie wypierana z „poważnego” królestwa dyskursu naukowego znalazła na gruncie literaturoznawstwa gorącego zwolennika i obrońcę w osobie Rolanda Barthesa, który dokonał jej spektakularnej intronizacji do (już anty)teoretycznego parnasu. Słusznie zauważał więc jeden z komentatorów pism Barthesa:

Nigdy natomiast nie zdarza się teoretykom interpretacji dojść do najbardziej oczywistego wniosku: że czyta przede wszystkim nasze ciało, które (...) staje się areną wspomnień, asocjacji, nasłuchu, dreszczy i wszystkich innych doznań zmysłowych, o których teoretycy zgodnie milczą⁶⁹.

⁶⁹ Michał Paweł Markowski, *Ciało, które czyta, ciało, które pisze*, [w:] Roland Barthes, *S/Z*, tłum. Michał Paweł Markowski, Maria Gołębiewska, Wyd. KR 1999, s. 28.

A więc ciało, tak czytelnika ogarniętego lekturą, jak i widza w teatrze, wkraczając w przestrzeń czytania, dokonuje bardzo ważnego uwolnienia podmiotu od dominującej i często paraliżującej konieczności poszukiwania znaczonego za wszelką cenę. Otwarty teraz na wszelkie sensualne bodźce czytelnik/widz „obala wewnętrzne bariery, uwarunkowania klasowe, zakazy (...); miesza wszystkie języki, nawet uznawane za niekompatybilne; znosi w milczeniu każde oskarżenie o nielogiczność, o niewierność”⁷⁰. Dlaczego więc w przypadku wyświetlanych nad sceną obrazów i projekcji wideo mielibyśmy pominąć ich aspekt estetyczny, a co za tym idzie fakt, że oglądanie ich sprawia (przynajmniej autorowi tych dywagacji) nieskrywaną przyjemność? Nie chodzi mi bynajmniej o zakwestionowanie czy umniejszenie ich funkcji semantycznej, ale raczej o zwrócenie uwagi na to, że jej wielorakość pojawia się na skrzyżowaniu kształtów, barw, światła i cieni, urzekając swoją powierzchownością.

W przypadku inscenizacji Krystiana Lupy (nie tylko zresztą tekstów Bernharda) kwestia sensualnej warstwy spektaklu i emocjonalnego, zmysłowego ich odbioru jest bez wątpienia niezwykle istotna. Ważną rolę odgrywa w nich wizualna, ale też – a może przede wszystkim – muzyczna i dźwiękowa przestrzeń.

Muzyka w teatrze Lupy to oczywiście temat na osobną rozprawę, a jej obecność w każdym spektaklu jest zawsze szczególnie umotywowana i nie może być mowy o żadnej przypadkowości. Często muzyka pełni funkcję niejednoznacznego komentarza w ciągłym ruchu między ilustracją a kontrapunktem, odbiegając czasem w najmniej spodziewanym kierunku dalekiego skojarzenia. W tej funkcji pojawia się *Symfonia Haffnerowska* Mozarta w *Kalkwerku*, *Eroica* Beethovena w *Rodzeństwie*, *Sonata księżycowa* w *Immanuelu Kancie*, *Lacrimosa* Verdiego w *Wymazywaniu* i – chyba najpiękniejsza ścieżka dźwiękowa, jaką zdarzyło mi się słyszeć w teatrze – *Msza h-moll*, *Pasja wg św. Mateusza* Bacha oraz *Śmierć i dziewczyna* Schuberta w *Braciach Karamazow* Dostojewskiego, by pozostać przy najważniejszych i najbardziej znanych. Warto jednak – jak myślę – choć przez moment przyrzeć się muzyce w tych spektaklach, jej roli i temu, jaki wpływ może mieć ona na lekturę (odbior) inscenizacji.

⁷⁰ Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. Anna Lewańska, Wyd. KR 1997, s. 7-8.

W jednej ze scen *Kalkwerku* Konrad na życzenie Konradowej włącza *Symfonię Haffnerowską*. Muzyka Mozarta w jednej chwili wypełnia przestrzeń zdominowaną do tej pory przez niepokojące, natarczywe, nieustannie pulsujące dźwięki i trzaski. To, co mogliśmy odbierać jako subiektywną perspektywę, obdarzonej nadzwyczaj wrażliwym słuchem jednostki, pogrążonej w gorączce zmysłów i – być może – zmierzającej po równi pochyłej w kierunku obłędu, zastąpione zostaje muzyką istniejącą w danej przestrzeni w sposób „obiektywny”. Konrad na symfonię Mozarta najpierw reaguje żywiołowym pobudzeniem, a po chwili – gdy jej tempo wyraźnie opada – uspokaja się i siada na krześle, by czytać listy. To muzyka jako donośny głos rzeczywistości wyprowadza go z głębokiej, autystycznej zapaści, przywołuje go z „tamtej strony”. Tylko na moment jednak. Przebudzenie do tego, co rzeczywiste, wcale nie jest ani łatwe, ani oczywiste. Muzyka nie ustaje i w końcu wprowadza zmęczone ciało Konrada w letarg, prowadzi na krawędź snu bądź halucynacji. W głębi pokoju na łóżko Konradów wskakują dwie włochate postaci, niby małpki, niby dziwne marionetki z teatru dla obłąkanych. Kołyszą się i podrygują w rytm muzyki. Rzeczywistość znika. W tym przywróceniu i zniknięciu rzeczywistości objawia się cała niejednoznaczność roli muzyki.

Eroica Beethovena w *Rodzeństwie* istnieje na dwa sposoby. Stanowi swego rodzaju emblemat zniechęconej przez Ludwika mieszczańskiej tradycji, do której oprócz cotygodniowych wizyt w filharmonii, wyjść do teatru i porcelanowej zastawy obiadowej należą również Beethoven, Schönberg, Webern. To synonim tego, co zużyte, puste i martwe; zresztą stolik z płytami jest od niepamiętnych czasów nieodłączną częścią umeblowania, tak samo jak nieodłączną częścią każdego dnia są wspólne posiłki przy stole nakrytym świeżym, białym obrusem. Ale *Eroica* pojawia się również w scenie odwracania portretów jako tyleż tło, ile bodziec tego jedyne go bodaj, naprawdę szczerego i prawdziwego aktu sprzeciwu. To już nie żałosna komedia zblazowanego pseudofilozofa, ale bunt, który „osiąga ton przejmującego patosu”⁷¹. Ta sama muzyka, która była przedmiotem nienawiści i znudzenia jako jeden z najważniejszych filarów-sloganów kultury mieszczańskiej, nagle prowadzi go w kierunku trudnego, ale autentycznego doświadczenia konfrontacji z własną przeszłością i sobą samym.

⁷¹ Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i utopia...*, s. 204.

Wymazywanie, podobnie zresztą jak *Kalkwerk*, przepelnia muzyką, najrozmaitsze dźwięki i odgłosy. Wiąże się to poniekąd z podporządkowaniem bądź uzależnieniem scenicznej rzeczywistości od subiektywnej perspektywy bohatera. W *Kalkwerku* to, co słyszalne, znajduje się między dźwiękami rzeczywistości, odgłosami natury, przyrody i świata zewnętrznego, które wdzierają się do twierdzy Konrada, a zupełnie inną, niebezpieczną muzyką, która pojawia się w jego głowie w chwilach napięcia, ekstazy, szaleństwa. Ta nieludzka muzyka i jej upiorny, natrętnie zamknięty w środku własnych powtórzeń rytm potęgują nękające Konrada poczucie osaczenia, psychicznego napięcia i nerwowego wyczerpania. W *Wymazywaniu* z kolei kakofonia dźwięków, rozpadających się na odgłosy spadającej kropli, niezidentyfikowanych trzasków, pisków czy pohukiwań, wiąże się ze stanem emocjonalnym Franza Jozefa, konfrontującego się z własną przeszłością – z tym, co pozbawione ostatecznego kształtu, co nie daje się nazwać i ośwoić, pozostając w zawieszeniu między koszmarem snu, rzeczywistością, tego, co się przypominało, a tym, co przypomnieć się nie może. Ten rodzaj warstwy muzycznej obu spektakli ilustruje emocjonalne stany bohaterów, ale jednocześnie umożliwia widzom przejęcie perspektywy danej postaci i jej percepcji. Łączy też bohatera i widza w podobnym doświadczeniu. Pierwszy zмага się z niemożliwą do uporządkowania rzeczywistością, własną przeszłością (Franz) i własnymi majakami (Konrad); drugi – z niemożnością uporządkowania świata scenicznego, nadania mu jasnej i przejrzystej konstrukcji uchwyconego sensu.

Warto też w *Wymazywaniu* zwrócić uwagę na jeszcze jeden przynajmniej rodzaj muzyki, która współtworzy niejednorodną semantycznie przestrzeń. Chodzi o muzykę niosącą określone konotacje kulturowo-społeczne i emocjonalne, osadzoną w zupełnie nieprzystającym do niej kontekście. Tak dzieje się w scenie pozowania do wspólnego zdjęcia weselnego, której towarzyszy płynący z głośników marsz żałobny.

Relacja pomiędzy muzyką a tym, co dzieje się na scenie, nie zawsze jednak budowana bywa na zasadzie kontrapunktowego zderzenia. Na kolacji w Wolfsegg, przed pogrzebem rodziców i brata Franza, Spadolini wygłasza na cześć matki pean. Trudno odgadnąć (a to zasługa świetnej gry Marka Walczewskiego), ile w słowach kardynała bezczelnego kłamstwa, a ile autentycznego zachwyty i prawdziwego żalu po stracie bliskiej osoby i kochanki. Wystąpieniu duchownego towarzyszy *Lacrimosa*

z *Requiem* Verdiego. Żałobny ton muzyki, słowa modlitwy o wieczny odpoczynek i miłosierdzie dla grzesznej duszy w połączeniu z obrazem scenicznym dają w efekcie niemożliwy do rozwikłania węzeł znaczeń. Zawieszają całą scenę nie tylko między prawdą a fałszem, ale również między modlitwą a bluźnierstwem, podtrzymując stan permanentnego niezdecydowania, odraczają w nieskończoność ostateczną konstatację – a tym samym stawiają zdecydowany opór lekturze zmierzającej do uchwycenia sensu.

Rzecz jasna, powyższe przykłady sygnalizują jedynie kilka z wielu możliwych semantycznych funkcji muzyki w materii spektakli Lupy, wskazując jednocześnie na różnorodność efektów, jakie może ona wywołać. Nie sposób jednak ograniczać muzyki do jej funkcji ilustracyjnych bądź znaczeniowych. Choć są one często bardzo wyraźne, to w żaden sposób nie wyczerpują jej obecności, tego, jak działa i jakie wywołuje emocje. Muzyka w równym stopniu poddaje się znaczeniotwórczej pracy interpretacji, co pozostaje domeną emocji i zmysłowej percepcji. Dla przykładu – nie trzeba rozpoznać *Lacrimosy* jako fragmentu mszy żałobnej, skomponowanej przez Verdiego, bo ta wiedza niepotrzebna jest ciału, które może stać się „areną wspomnień, asocjacji, nasłuchu, dreszczy i wszystkich innych doznań zmysłowych”⁷². To przecież ciało, w równie mierze co intelekt, reaguje na muzykę.

Inscenizacje Lupy, ujawniając swoją hybrydalną i polifoniczną – nie tylko w znaczeniu muzycznym – strukturę, stawiają opór jednoznacznym rozstrzygnięciom interpretacyjnym i proponują raczej afirmację nieobecności ostatecznego *signifié*, taki sposób odbioru/lekturę, który okazuje się nieustannym i nieskończonym ruchem. Widza, obarczonego koniecznością odnalezienia i rozpoznania sensu inscenizacji, stawiają przed niemożliwością tak pojętego aktu interpretacji. Tyleż intelektualne, co sensualne doświadczenie widza w tym teatrze można więc porównać do doświadczenia czytelnika Barthesa, który

z pustką w głowie – spaceruje (...) zboczem doliny, dołem której hula ciepły wiatr, *oued* (którego nazwa pojawia się tu po to, by zaznaczyć pewną obcość); wszystko, co postrzega, jest wielorakie, osobliwe i pochodzi z innorodnych substancji i odmiennych planów: światła, barwy, rośliny, skwar, powietrze, drobne hałasy, ledwo słyszalne głosy ptaków, okrzyki

⁷² Michał Paweł Markowski, *Ciało, które czyta...*, s. 28.

dzieci z przeciwległej strony doliny, przejścia, gesty, ubrania mieszkańców widziane z daleka i bliska; wszystkie te przygodności trudno rozpoznać: pochodzą wprawdzie ze znanych kodów, lecz ich kombinacja jest zupełnie wyjątkowa⁷³.

Co ciekawe, Lupa opowiadając o swojej lekturze *Wymazywania*, używa nie mniej oryginalnego, a w wielu miejscach uderzająco podobnego porównania, którego dłuższy fragment warto przytoczyć:

Ta książka w swojej amorficznej strukturze staje się jakimś labiryntem, dziwnym bardzo tworem. (...) Czytałem ją bardzo kapryśnie. A ona w pewnym momencie zaczęła ze mnie kpić. Zmieniała się tak, że czasem wydawało mi się, że to zupełnie inny tekst. (...) Nie poznawałem miejsc, do których byłem przywiązany, które, jak mi się wydawało, znałem bardzo dobrze.

Czułem się zbłąkanym wędrowcem w nieznanym mieście, który wchodzi na jakiś plac, myśląc, że już wie, gdzie jest, i nagle okazuje się, że jednak nie zna tego miejsca. (...) Stworzyłem sobie mit... że być może Bernhard broni się przede mną. Przed moim aktem adaptacji. Że wchodzi do książki i zmienia ją. Zresztą diabli wiedzą, co tam te litery robią, kiedy tak sobie leżą w książce, prawda?⁷⁴

W tym opisie lektury uderza przede wszystkim nieustanny ruch (w tym przypadku liter, a więc *signifiants*), który uniemożliwia od-czytanie, implikując raczej niekończącą się, za każdym razem inną lekturę. Tekst, który dla Lupy pozostaje w ruchu, nie poddaje się interpretacji zmierzającej do zatrzymania go w pojedynczej chwili sensu. Widać więc wyraźnie, że lektura Lupy i następująca po niej lektura widza oglądającego spektakl wyrastają z bardzo podobnego doświadczenia. *Wymazywanie* to przykład inscenizacji, która w miejsce niemożliwych do spełnienia intelektualnych rozstrzygnięć o prawdzie czy fałszu, a także zamiast porządkującej próby zamknięcia wielorakiej i często umykającej znaczeniu materii spektaklu – poszczególnych scen, obrazów, słów, dźwięków – w spójną, skończoną interpretację, proponuje widzowi zupełnie inną postawę. To przede wszystkim postawa otwarcia na konfrontację ze światem nie-jednorodnym, nie-uporządkowanym, nie-skończonym i nigdy ostatecznie nie-nazwanym, który w nieustannym ruchu swej ma-

⁷³ Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, s. 33.

⁷⁴ Barbara Matkowska - Świąs, *op. cit.*, s. 18-19.

terii jest tyleż autokreacyjny, co autodestrukcyjny, i który pojawia się na trudnej do zauważenia granicy między jawą a snem. Tym samym doświadczenie bohaterów Bernharda w inscenizacjach Lupy; bohaterów, zmagających się z nadmiarem lub nieobecnością znaczenia, staje się doświadczeniem widza. Doświadczeniem, na które oczy (i ciała) otwiera nam ponowoczesność.

Jouissance, czyli rozkosz rozbijania zwierciadeł?

*Przyjemność tylko ogranicza jouissance,
ponieważ nadaje fałszywy pozór całości życiu,
skądinąd zawsze niespójnemu.*

Jacques Lacan

W pamiętnej scenie *Hamleta* książę udziela takich oto rad aktorowi:

Niech działanie zgadza się ze słowem, a słowo z działaniem. I pilnuj się zwłaszcza, żeby nie wykraczać poza naturalność, która jest zawsze powściągliwa. Wszelka przesada klóci się z celem teatru: a celem tym było i jest – tak u początków teatru, jak i dzisiaj – podstawiać zwierciadło naturze (...), substancji epoki nadawać formę, która ją utrwali⁷⁵.

Łatwo zauważyć, że Hamlet oczekuje, aby to, co przyjdzie mu oglądać na scenie, było harmonijnym i spójnym obrazem, w którym działania odpowiadać będą słowom, a wszystko w tonie „powściągliwym” będzie stanowić doskonałe od-zwierciedlenie rzeczywistości⁷⁶. Oglądając spektakle Lupy, Hamlet musiałby zastanowić się nad tym, czy to po prostu zły teatr, który za nic ma jego rady, czy też w podstawionym zwierciadle odbija się coś, co znajduje się w nieustannym ruchu, który sprawia,

⁷⁵ William Shakespeare, *Hamlet, książę Danii*, tłum. Stanisław Barańczak, Wyd. „W drodze” 1990, s. 98.

⁷⁶ Warto w tym miejscu zauważyć pewien paradoks, tkwiący w marzeniu Hamleta. Otóż, z jednej strony, niejednokrotnie podkreśla on chaos i niejednoznaczność świata, a z drugiej – właśnie w tej kwestii – uważa, że teatr powinien służyć za zwierciadło naturze i domaga się jednocześnie od niego „powściągliwości” i harmonii działań. Teatr, który spełniłby marzenie Hamleta i posłużył jako „zwierciadło natury”, musiałby ukazać rozpad i dezintegrację świata i człowieka, ale wówczas nie spełniłby życzenia o „powściągliwości” i harmonii.

że kształty pojawiają się i znikają w pustych miejscach czasu, historii i kultury, głosy zmieniają swe kolory (a nie barwy) i nie zawsze mówią w jakimkolwiek języku.

Pragnienie Hamleta, by w teatrze zobaczyć porządek i harmonię, Roland Barthes określiłby zapewne jako potrzebę przyjemności, która rodzi się z konfrontacji z tym, co daje się określić jako znajome i bezpieczne, i co w konsekwencji prowadzi do potwierdzenia spójnej tożsamości samego podmiotu:

Tekst przyjemności przepelnia, dodaje otuchy, wzbudza euforię; wywieziony z kultury, nie zrywa z nią, bo związany jest z wygodną praktyką lektury. Tekst rozkoszy – ten z kolei ogałaca, pozbawia wiary (...), narusza podstawy historycznych, kulturowych i psychologicznych przekonań czytelnika, stałość jego gustów, wartości i wspomnień, doprowadza do kryzysu jego związków z językiem⁷⁷.

Inaczej mówiąc – tekst, który podtrzymuje w czytelniku spójny obraz świata i jego samego, dostarcza mu przyjemności, zaś tekst, który kwestionuje samą możliwość takiego rozpoznania, staje się źródłem rozkoszy, a więc *jouissance*.

Odrzucenie klasycznych hermeneutycznych metod czytania (także czytania spektaklu) oraz konfrontacja z tekstem (także tekstem przedstawienia), który nie daje się uporządkować i sprowadzić do ostatecznego sensu, który – jak spektakle Lupy – odsłania miejsca znaczeniowej niespójności i niekoherencji, podtrzymuje nieskończoną grę elementów znaczących i uchyla się możliwościom rozstrzygnięcia o prawdzie i fałszu, jest bez wątpienia wartym podjęcia doświadczeniem. Być może ponowoczesną wykładnią *katharsis* okaże się właśnie *jouissance* jako doznanie towarzyszące scenicznej lekturze, która zdecyduje się pozostawić (i pozostawiać widzów) w zawieszeniu? Być może to w *jouissance* dostrzec trzeba jedną z odpowiedzi na pytanie: jak Lupa czyta Bernharda?

W tym też, jak się wydaje, tkwi siła sukcesu Lupy i popularność jego teatru, który – paradoksalnie – spełnia jednak marzenie Hamleta i służy za zwierciadło rzeczywistości. Lecz lustrzany obraz ujawnia tu nieuporządkowane, zatrzaśnięte w nieskończonym ruchu znaczących oblicze świata. Rolą teatru natomiast pozostaje odgrywanie traumatycznego do-

⁷⁷ Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, s. 89.

świadczenia współczesnego człowieka – z jednej strony pochwyconego w pułapkę języka, który nie pozwala „wyrzucić siebie”, a z drugiej przerażonego tym, co wymyka się znaczeniu i nie daje się nazwać.

Lupa czyta Bernharda – czyli post-Jung

Używając w tytule tego tekstu formy czasownika niedokonanego, chciałem podkreślić, że zarówno Lupa Bernharda, jak i my spektakle Lupy możemy jedynie czytać, nigdy zaś od-czytać. Niemożność rozstrzygnięcia (a więc od-czytania), zawieszenie, w którym pozostawiają nas sceniczne lektury, może okazać się jednak doświadczeniem ciekawszym niż konieczność zrozumienia za wszelką cenę, którą na proces interpretacji narzuca klasyczna hermeneutyka. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że ceną, jaką niemal zawsze trzeba zapłacić za miraż odkrytego w interpretacji ostatecznego sensu, pozostaje wykonanie gestu wykluczenia tego, co świadczy przeciwko nam i naszej interpretacji. Królestwo lekturowego kanonu, a więc „właściwych” interpretacji i „ostatecznych” od-czytań, wznosi się właśnie na takim górze wykluczenia i przemilczenia.

W przypadku Lupy tego rodzaju kanon wyznaczany był – przy niemalym udziale wypowiedzi samego reżysera – przez odwołania do Jungowskiej symboliki przemiany i indywiduacji. Ciekawe, że o tej fascynacji Lupa mówił – na co zwracał uwagę ostatnio Grzegorz Niziołek⁷⁸ – niemal dwadzieścia lat temu, przed premierą *Kalkwerku*. Etykieta nie tylko jednak przylgnęła do niego na dobre, lecz stała się też bezpieczną – bo uświęconą zapewnieniami samego twórcy – wskazówką dla wszelkich interpretacji.

Tymczasem, co starałem się pokazać, i *Kalkwerku*, i kolejnych inscenizacji tekstów Bernharda nie da się jednoznacznie i jednowymiarowo odczytać w kontekście jungowskim. Więcej nawet: „spotkanie” Lupy z Bernhardem i praktykowana przez niego sceniczna lektura kolejnych tekstów austriackiego pisarza przynosi polemikę z tezami Junga i odrzucenie wiary w możliwość indywiduacji. Doświadczenie bohaterów omawianych tu inscenizacji, które określiłem jako ponowoczesne doświadczenie podmiotu, wynika raczej z niemożności indywiduacyjnej

⁷⁸ Grzegorz Niziołek, *Anty-Jung*, „Didaskalia” 2008, nr 84, s. 2.

przemiany. Podobnie „dzieło”, jako akt uchwycenia istoty bytu, jego prawdy i ostatecznego sensu, pozostaje zawsze niemożliwą do spełnienia *idee fixe*. W tym doświadczeniu swoich i Bernharda bohaterów rozpoznać musiał Lupa zapewne siebie samego i swoje dzieło – swój teatr. Być może z tego miejsca, ze „spotkania” z Bernhardem, które jest jednocześnie rozstaniem z Jungiem, daje się wywieść wyraźna przemiana teatru Lupy, którą wyznaczają takie inscenizacje, jak *Factory 2* czy *Persona*. Reżyser otwarcie uderza w nich w swoje „dzieło” (albo raczej w rozpoznany miraż dzieła), w dopracowany do perfekcji styl i estetykę. Coraz wyraźniej akcentuje amorficzną, nie-ukończoną i nie-domkniętą strukturę swoich spektakli, po raz kolejny we własnej twórczości, choć być może po raz pierwszy w tak radykalny sposób stawia pytania o granicę teatru, istotę teatralnego zdarzenia, aktorstwa i aktu twórczego. Wszystko to odbywa się już jednak na antypodach Jungowskiej indywidualności, w przestrzeni odkrytej przez ponowoczesność, gdzie – jak powiedziałby Lyotard – „wydano wojnę całości”, „daje się świadectwa tego, co nie daje się przedstawić”, „aktywizuje się poróżnienia”⁷⁹. Ale to już zupełnie inna historia, której początek jednak można odnaleźć w praktykowanej przez Lupę scenicznej lekturze tekstów Bernharda.

⁷⁹ Jean François Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci*, tłum. Jacek Migasiński, Aletheia 1998, s. 28.